

# UNIVERSIDAD DE CHILE

## Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



# REVISTA MUSICAL CHILENA

# REVISTA MUSICAL CHILENA

---

Año XLVIII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1994

Nº 182

---

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO

MARÍA PFENNINGS CACCIALI

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR

FERNANDO GARCÍA

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA  
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO  
DE LAS ARTES Y DE CONICYT

# REVISTA MUSICAL CHILENA

## PRICE LIST

### SUBSCRIPTIONS

ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR WITH TWO ISSUES . . . . . US\$ 45.00

### SUBSCRIPCIONES

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NÚMEROS . . . . . \$ 8.000

### EN CHILE

NÚMERO SUELTO . . . . . \$ 5.000

ESTUDIANTES . . . . . \$ 800

### *Revista Musical Chilena en microficha (On microfiche)*

- a) 46 volúmenes (1945-1992) [46 volumes (1945-1992)]
  - Para el extranjero (All foreign countries) . . . . . US\$ 966
  - Para Chile . . . . . \$ 130.000
- b) Volúmenes sueltos (Individual volumes)
  - Para el extranjero (All foreign countries) . . . . . US\$ 25
  - Para Chile . . . . . \$ 3.500

Estos precios incluyen envío por correo aéreo  
(All prices include air mail postage).

## COLECCIÓN DE CASETES DE MÚSICA CHILENA

Recientemente la Sección de Musicología de la Facultad de Artes inició la edición de una colección de casetes de música chilena en varias series. Los volúmenes iniciales corresponden a las series Música Vernácula y Música y Poesía:

1. **Romances Cantados.** *Gabriela Pizarro* [CMCH-01]. Catorce romances de la tradición folclórica chilena, seleccionados e interpretados por la destacada folclorista Gabriela Pizarro.
2. **Música de la Isla de Pascua** [CMCH-02]. Valioso documento sobre la música pascuense. Contiene una selección de 32 cantos tradicionales, recopilados por el investigador Dr. Ramón Campbell.
3. **Cantos del amor mistraliano** [CMCH-03]. Selección de 15 canciones de compositores en su mayoría chilenos basadas en poemas de Gabriela Mistral, interpretadas por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano).

### Precios (incluye envío postal)

Para Chile, por cada casete . . . . . \$ 3.000

Para el extranjero, por cada casete . . . . . US\$ 20.00

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Casilla 2100, Santiago-Chile.

## SUMARIO

### Editorial:

|   |     |
|---|-----|
| Alfonso Letelier Llona (1912-1994) . . . . .  | 7   |
| Homenaje a Juan Orrego-Salas, Premio Nacional de Arte en Música, 1992                             |     |
| JUAN ORREGO-SALAS. Discurso de aceptación del Premio Nacional de Arte (1992) . . . . .            | 11  |
| JUAN ORREGO-SALAS. <i>Altazor</i> y la <i>Missa in tempore discordiae</i> . . . . .               | 14  |
| GERALD R. BENJAMIN. "Dramme per musica" en las obras de Juan Orrego Salas, opera 76-106 . . . . . | 44  |
| Catálogo de la obra musical de Juan Orrego-Salas (1989-1992) . . . . .                            | 101 |
| LUIS MERINO. Samuel Claro Valdés, musicólogo por sobre todo . . . . .                             | 105 |
| CARMEN PEÑA FUENZALIDA. Bibliografía selectiva de publicaciones de Samuel Claro Valdés . . . . .  | 116 |
| CORIÚN AHARONIÁN. La muerte de Manuel Enríquez . . . . .  | 121 |

### CRÓNICA

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| Creación musical en Chile . . . . . | 127 |
| Otras noticias . . . . .            | 133 |

### RESEÑAS DE PUBLICACIONES

|  |     |
|--|-----|
| Samuel Claro Valdés. <i>Rosita Renard, pianista chilena</i> , por Daniel Quiroga . .                         | 137 |
| Samuel Claro-Valdés. <i>Chilena o cueca tradicional</i> , por Juan Pablo González .                          | 138 |
| Carlos Seoane y Andrés Eichmann. <i>Lírica colonial boliviana</i> , por Inés Grandela . . . . .              | 140 |
| Mario Milanca Guzmán. <i>La música en El Cojo Ilustrado 1892-1915</i> , por Miguel Castillo Didier . . . . . | 140 |

*Comité Editorial*

MIGUEL AGUILAR AHUMADA,  
Profesor, Universidad de Concepción.

LINA BARRIENTOS,  
Profesora, Universidad de La Serena.

MIGUEL CASTILLO DIDIER,  
Profesor, Facultad de Filosofía y Humanidades,  
Universidad de Chile.

GABRIEL MATTHEY CORREA,  
Profesor, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas,  
Universidad de Chile.

RODRIGO TORRES ALVARADO,  
Profesor, Facultad de Artes,  
Universidad de Chile.

*Colaboran en este número*

(en orden de aparición)

JUAN ORREGO-SALAS,  
Universidad de Indiana, Bloomington, USA.

GERALD R. BENJAMIN,  
Universidad de Trinity, San Antonio,  
Texas, USA.

CARMEN PEÑA FUENZALIDA,  
Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica  
de Chile.

CORIÚN AHARONIÁN  
Compositor, Montevideo, Uruguay

GABRIEL MATTHEY CORREA,  
Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas,  
Universidad de Chile.

DANIEL QUIROGA,  
Crítico musical, Santiago, Chile.

JUAN PABLO GONZÁLEZ e INÉS GRANDELA,  
Facultad de Artes, Universidad de Chile.

MIGUEL CASTILLO DIDIER,  
Facultad de Filosofía y Humanidades,  
Universidad de Chile.

Es propiedad  
Facultad de Artes de la Universidad de Chile  
"Revista Musical Chilena"  
Inscripción N° 82.749

Impresa en los talleres de  
EDITORIAL UNIVERSITARIA  
San Francisco 454 - Santiago de Chile

## Editorial

Alfonso Letelier Llona  
(1912-1994)

La vida de don Alfonso estuvo marcada por un amor profundo por la música, que se manifestó desde su niñez, al iniciar su formación artística bajo la influencia de su madre. Sus estudios los realizó en el entonces Conservatorio Nacional de Música, hoy día Departamento de Música de la Universidad de Chile, con el profesor Raúl Hügel en piano, y con el gran maestro Pedro Humberto Allende en armonía y composición.

Este amor profundo por la música fue uno de los lazos de la familia ejemplar que don Alfonso formara con Margarita Valdés, distinguida y culta artista proveniente de la familia Valdés Subercaseaux, quienes en lo que antes se conociera como la Chacra Subercaseaux, cultivaron en familia la música con refinamiento y señorío. De este ambiente surgieron dos destacados músicos, hijos de don Alfonso y Margarita: Carmen Luisa en el canto y Miguel en la composición.

Pero este amor por la música lo proyectó don Alfonso a la sociedad chilena, en concordancia con los ideales renovadores que un grupo de músicos bajo la conducción de Domingo Santa Cruz iniciara en la década de 1920. Don Alfonso figura entre los fundadores en 1940 de la Escuela Moderna de Música, fue presidente de la Asociación Nacional de Compositores entre 1950 y 1956, Decano de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile durante diez años, Vicerrector de la Universidad de Chile en varias oportunidades durante su decanato, miembro de número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, decano y profesor en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y director de la *Revista Musical Chilena*. En éstas y en otras funciones que le correspondió desempeñar alcanzó logros relevantes para la vida musical del país.

Pero fue la creación musical el cauce principal de su quehacer. En una ocasión él mismo declaró.

*“La creación es para mí una necesidad, o mejor aún, un imperativo constante, aun cuando pase algunos períodos sin escribir. Luego es también una satisfacción espiritual que no comparo tal vez con ninguna otra. Mientras trabajo estoy por completo sustraído a toda otra preocupación, el mundo circundante no existe”.*

Su labor como compositor le permitió alcanzar en 1968 el Premio Nacional de Arte, galardón con que el Gobierno de Chile premia a los más destacados artistas nacionales. En la música transmutó otras de sus facetas como hombre. Su profunda y sensitiva fe cristiana aparece en numerosas obras suyas, entre ellas la *Misa solemne* (1930), los *Vitrales de la Anunciación* (1950) y *La historia de Tobías y Sara* (1955), ópera oratorio, ambas basadas en textos de Paul Claudel, destacado

escritor a quien el compositor conociera personalmente. Otra faceta fue su amor por la naturaleza en obras como la *Vida del campo* (1937), *Aculeu*, suite para orquesta (1955-56) y los *Tres madrigales campesinos* (1971) sobre textos de Oscar Castro. En estas obras aflora también su amor por la música tradicional chilena de la que se embebiera por sobre todo en su propiedad de *Aculeu*, de tanto significado para él y su familia. Pero por sobre todo está su atracción por la voz de mujer. En sus palabras:

*“Me atrae mucho escribir para la voz; especialmente de mujer. La razón de esa preferencia es la impresión que siempre me causó el color de voz de mi mujer y luego la posibilidad de escribir para ella sin problemas musicales, lo cual me deja en libertad absoluta. Ello se prolonga ahora en mi hija. Tengo, además, la voz humana por un excelente vehículo de expresión, sobre todo para mi sensibilidad musical”.*

La voz femenina es la protagonista principal de obras como las *Canciones de cuna* (1939), los *Sonetos de la Muerte* (1943-48), las *Estancias amorosas* (1966), las *Canciones españolas antiguas* (1967) las *Dos canciones* (1978) y la *Sinfonía* “El hombre ante la ciencia” (1983-85). Aparece en ellas su amplia cultura poética, que abarca a escritores de nuestro país, como Gabriela Mistral; de España y de la vertiente germánica, a través de figuras como Stephan George, vertiente que se remonta a sus estudios en el Liceo Alemán. Pero en el texto que se emplea en el último movimiento de la *Sinfonía* “El hombre ante la ciencia”, está su propia pluma, que expresa su asombro ante el conocimiento del universo develado por la ciencia contemporánea.

La *Revista Musical Chilena* rinde un homenaje postrero a Alfonso Letelier Llona, figura señera de la música y la cultura de Chile, y Profesor emérito de nuestra Universidad.

L.M.

Homenaje a *Juan Orrego-Salas*,  
Premio Nacional de Arte en Música  
1992





## *Discurso de aceptación del Premio Nacional de Arte (1992)*

por  
*Juan Orrego-Salas*

Si observo el transcurso de mi vida en relación a Chile —sobre todo en los últimos treinta años—, concluyo que éste ha constituido una cadena de partidas y regresos. Y aun, antes de esto, dos viajes a Estados Unidos para perfeccionar mis conocimientos básicos y otro para consolidar mis tempranas experiencias musicales, uno a Inglaterra y Francia como compositor más establecido, y a Italia para representar mis *Canciones castellanas* en un festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, me había iniciado ya en este vaivén y revelado el secreto que había de hacerlo tan singular.

Pero, fue a partir de 1961 —cuando se me invitó a establecerme en Estados Unidos para organizar y dirigir un centro destinado a la promoción y estudio de la música latinoamericana, junto con desempeñar una cátedra de composición en la prestigiosa Escuela de Música de la Universidad de Indiana—, cuando comencé a sentir lo que era Chile en la distancia y en la proximidad, lo que representaba partir y regresar de él. El atractivo de emigrar en busca de nuevas experiencias, de explorar en la distancia provechosa y solícita otros caminos, el desafío de enfrentarse a un medio tan avanzado como el que me abría sus puertas entonces y el privilegio de poder disfrutar tan intensamente de éste, como yo lo he hecho durante mis últimos treinta años en la Universidad de Indiana, lejos de atenuar el atractivo de regresar a Chile, lo ha reforzado.

Cada regreso, aunque breve y muchas veces silencioso, ha sido más que una visita, puesto que acarreaba una carga muy grande de continuidad. La presencia de Chile con que siempre he partido, junto al poder de la ausencia que incitaba el regreso, se la proveían.

Ni siquiera la desazón y tristeza con que vivimos en la distancia el quebranto que afectó a Chile, y del cual felizmente ya hemos salido, lograron usurparle fascinación a mis regresos. Aun entonces mantuvieron su pureza, siguieron siendo como los del amante que se aproxima con el abrazo pronto a recibir lo añorado en la ausencia y el deseo incontenible de palpar nuevamente una realidad preservada en la evocación y el recuerdo.

Hace pocas horas, mientras el avión que nos trajo de Estados Unidos cortaba en su curso rectilíneo el cielo transparente del Norte chileno, comencé a revivir la emoción de otros regresos, enriquecido éste por el motivo que me ha traído hasta ustedes hoy día.

El jurado que me confirió el Premio Nacional de Arte —de acuerdo con el acta que se me hizo llegar—, expresa haber reconocido, junto a muchos aspectos de la obra que me tocara cumplir en Chile, la continuidad de ésta fuera del país. Menciona mis 30 años de docencia en Estados Unidos como parte del más de

*Revista Musical Chilena*, Año XLVIII, Julio-Diciembre, 1994, N° 182, pp. 11-13

medio siglo que he dedicado a esta apasionante labor. También menciona los siete festivales que me cupiera organizar en la Universidad de Indiana, como director del Centro de Música Latinoamericana.

Esto refleja lo que Chile es en el presente; un país que sabe proyectar su imagen más allá de sus fronteras y sabe también recibir lo que otros países puedan ofrecer para enriquecerla. Dentro de este contexto, agradezco especialmente al jurado que acaba de distinguirme con el Premio Nacional el que haya interpretado mi ausencia como presencia y la distancia como adyacencia.

Es por esta razón que pienso que mis regresos no han sido visitas, sino que tramos de un camino que, a pesar de exceder fronteras, explora en profundidad y en total extensión la patria que he aprendido a honrar como la propia, a la que he podido dar y de la cual he recibido, sin sentirme ajeno. Es el terruño donde está asentado el diverso paisaje chileno y también las desiguales y hermosas estaciones que transforman los bosques que rodean nuestra casa de Bloomington, en el Estado de Indiana. Y también incluye otros rincones añadidos en tránsitos más breves, donde se atesora la bella austeridad de Londres, la hermosura de París, la sepia gentileza de Florencia, la guardada hermosura de Roma, el rigor clásico de Múnich, la magia de Praga, la dinámica perspectiva de Budapest, la seducción de Leningrado, la gracia compacta de Dubrovnik, la longevidad de Atenas, ese extenso barrio engastado en la historia de los faraones que es El Cairo, el sortilegio de Río de Janeiro, la elegancia importada de Buenos Aires, el rostro abigarrado de México, la tradición de Quito, junto a la premura desafiante de Nueva York, al orden deliberado de Washington y la atrayente oblicuidad de San Francisco, con todas sus geografías circundantes.

Este es el mundo de mi terruño, donde Chile se hace presente por lo que me ha dado y me ha pedido y porque lo llevo en mi corazón a todas partes.

No son los emblemas patrios ni los himnos los que me identifican con este mundo que poco a poco me he ido juntando. Es la imagen, es el perfume, el calor humano y los ruidos.

En Chile es la cordillera y el mar; son tanto las extensiones sedientas del desierto, como el lago que refleja "el ramo de robles torrenciales", al decir de Neruda, o la solitaria distancia de un "vendaval rechazado" que el poeta observó en la Patagonia.

Chile es mi cuna, es el mundo de mi primera formación, el espacio de mi terruño donde está asentada mi niñez y mis primeros recuerdos; el de mis padres y abuelos, de mis hermanos y mis tíos, es el rincón del que con frecuencia emergen —y me hacen reír—, las jugarretas y bromas del pasado, con primos y amigos, donde están mis maestros, compañeros de curso y colegas con quienes compartí mis primeros sueños de compositor, donde vive un pasado en que floreció el amor por quien desde entonces me acompaña y comparte conmigo este espacio. Chile es el lugar donde nacieron nuestros hijos y el rincón desde donde la tierna presencia de nuestra hija y los suyos incita nuestros regresos. Chile es el lugar de mis años de estudiante de arquitectura y de cuanto le confirió a mi formación de músico y ser humano esta experiencia; es el lugar del Conservatorio Nacional de Música, que en mis tiempos vivía del brazo de la popular y afanosa

calle San Diego, el lugar del primer Coro Universitario —el de la Universidad Católica que yo dirigiera—, del Departamento de Música de esa Universidad, al que tuviese el privilegio de dar nacimiento, del Instituto de Extensión Musical, donde luché por principios que hasta hoy me parecen fundamentales en la música, y es también el lugar del diario *El Mercurio*, en cuyas columnas puedo haber ofendido a algunos —y me pesa—, y estimulado a otros —y me alegra.

Chile es un montón de experiencias que me atrae recordar y de tareas inconclusas.

Estados Unidos es otro espacio en este mundo que me ha ido creciendo. Fue el lugar de mi florecimiento y maduración y el tramo en mi camino en que mis conocimientos se ensancharon y mis dudas fueron resueltas. Fue también el lugar que se adelantó a reconocer el mérito de mi obra, junto con exigirme un constante esfuerzo para poder formar parte —aunque modesta—, de una vida musical de excepcional altura.

Y Estados Unidos ha sido el lugar, en mi vasto terruño, donde a los hijos y nietos que han permanecido allí, se han agregado, con el correr del tiempo, los colegas y amigos que he tenido en Bloomington, cuya generosidad, calor humano y afecto, los sitúa a nuestro lado como parte de una familia muy especial y les asegura nuestro profundo afecto, devoción e intimidad.

También a este mundo que poco a poco he ido juntando —que es mi patria, mi terruño—, han llegado los que han sido mis alumnos; compañeros de ayer y de hoy, y de muchas regiones, aun de aquellas que no conozco.

Me conmueve expresarles el reconocimiento de todo esto, tanto como me emociona el haberme sentido reconocido por el Premio Nacional de Arte que acaba de otorgárseme. Me alegra profundamente que sea Chile, este espacio tan querido y singular del mundo al que pertenezco, el que haya en esta oportunidad reconocido mi contribución a la música y me satisface que sea ahora cuando este reconocimiento me haya llegado.

En el centenario de Vicente Huidobro (1993)

*Altazor  
y la  
Missa in tempore discordiae:  
reciprocidad de palabra y música*

por  
*Juan Orrego-Salas*

I

La unión de palabra y música precede por mucho tiempo a la antigüedad griega. En Grecia misma resulta incorrecto hablar de "unión", puesto que ambas formas fueron sinónimas una de otra. Aristóteles en su *Poética*, luego de establecer que la melodía, el ritmo y la palabra eran elementos constitutivos de la poesía, agrega que, como una excepción, "existe un arte que emplea separadamente el lenguaje [...] en prosa o en verso [...] pero que hasta hoy no hay un nombre que lo identifique".

Podría decirse entonces que el canto, como una expresión de esta equivalencia, tiene una historia tan vieja como la de la humanidad.

Pese a que esto, principalmente en relación a la música occidental, puede darse como un hecho irrefutable, establecido por la Biblia, confirmado por la mitología griega y perpetuado, entre otras, por las tradiciones judía, bizantina y cristiana, no existen documentos en notación musical anteriores al siglo VII que lo confirmen, excepción hecha del fragmento encontrado en Oxyrrincos, proveniente del 300 d.C.

En el mundo de la llamada música culta de Occidente esta simbiosis de palabra y melodía desapareció. Cada expresión conquistó su independencia, mientras que en el folclore y la música popular esta unión subsistió.

Una vez que ésta dejó de existir en la primera de las especies nombradas, el trabajo del compositor de poner en música un texto floreció, o sea, el de ajustar una melodía de su invención a la poesía o prosa escogida por él. Mientras tanto, en las otras dos especies perduró la simultaneidad de concepción y la fusión de texto y música. Incluso, no dejan de ser corrientes, sobre todo en la música popular, los casos en que la música precede al texto, o sea, en que la palabra se ajusta a una melodía existente.

II

En mi trayectoria de compositor he encontrado en la unión de palabra y música el más seductor de los medios de expresión personal. Desde mis tempranas obras corales "a cappella", de los opus 6, 7 y 10, o mis *Canciones* en tres movimientos op. 12, y mi *Cantata de Navidad* op. 13, no sólo me sentí arrastrado por la idea de

*Revista Musical Chilena*, Año XLVIII, Julio-Diciembre, 1994, N° 182, pp. 14-43

expresar en música lo que el contenido de las palabras me sugería, sino que también por el proceso de ajustar mi invención musical a los acentos, espacios, períodos y frases que la sucesión de éstas envolvían. Me dejé conducir entonces, como lo hago hasta el presente, por una fuerza en que lo premeditado y consciente parecía jugar un papel de mínima importancia frente al papel dominante que desempeñaba la simbología que de manera muy personal interpretase la substancia del texto.

Desde Platón, pasando por Carlyle, hasta Freud y Jung, el concepto de que es a través del símbolo que el hombre vive, actúa y se expresa, resulta especialmente válido en toda la gama de situaciones que envuelve el proceso de montaje e interpretación de la palabra en música. En algunos casos uno podrá no estar consciente del *porqué* de su propia respuesta musical a una palabra o a una imagen literaria determinada, aunque necesariamente tenga que saber el *cómo* para poderla formular, y en otros, *porqué* y *cómo* nos serán cabalmente conocidos.

La facultad de asociación conforme a la cual la mente del compositor responde, consciente o inconscientemente, haciendo uso de una variedad de arquetipos y patrones congénitos, constituye una de las fuerzas, y muy importante, en el proceso creativo y, en especial, en aquel que envuelve el uso de la palabra, que acarrea su propio significado y contenido fonético, sinonímico, etimológico y simbólico.

Muchas veces, entonces, es la palabra engastada en esos arquetipos y patrones musicales conocidos, la que se nos ofrece como vehículo expresivo. No somos quienes los inventamos y no necesitamos disfrazarlos, puesto que es la fuerza de nuestra propia fantasía la que puede conferirles un valor de expresión personal y diferente, y despojarlos de sus vínculos históricos.

No me es posible establecer cabalmente cuánto de lo que hoy observo al respecto en las obras vocales que escribí hace casi cincuenta años, como las citadas con anterioridad, ingresó a ellas por el umbral de la conciencia y premeditación, o cuánto respondió a un impulso irracional y espontáneo; aun aquellos casos en que pueda constatarse el empleo de un glosario tradicional.

Por ejemplo, el tercero de mis *Romances pastorales* op. 10, titulado *En un pastoral albergue*, termina con la estrofa en que Luis de Góngora, autor de los poemas, se refiere al "dichoso joven" a quien lo halló en el lugar "la vida y muerte de los hombres", en los siguientes términos:

Los troncos le dan corteza  
 en que se guarde su nombre,  
 mejor que en tablas de mármol  
 o que en láminas de bronce<sup>1</sup>.

La idea de ser "mejor" la extendí, para enfatizarla, en un despliegue de imitacio-

<sup>1</sup>Luis de Góngora, *Romances*, en *Antología de la poesía española* de Federico C. Sainz de Robles (Aguilar, Madrid, 1964).

nes descendentes cubriendo el espacio total del coro mixto, de sopranos a bajos, hasta reposar en las armonías abiertas de quintas justas en que están engastadas las palabras *mármol* y *bronce*, expresión del rigor y frialdad que la roca y el metal me sugirieron, frente a la nobleza y calor del leño (ver ej. 1).



## EJEMPLO 1

*Romances pastorales* op. 10, "En un pastoral albergue"

Ahora bien, la quinta o cuarta justa, es decir, la tríada sin tercera, se ha empleado a lo largo de la historia de la música dramática occidental como símbolo de austeridad, de estatismo, por cuanto es un intervalo que no exige resolución armónica. Por otra parte, a estos intervalos también se les ha proclamado como expresión de arcaísmo, posiblemente debido a su reiterada presencia en la temprana polifonía, desde el aparecimiento del *organum* paralelo adelante.

Cuánto de esto pudo incitar el empleo, premeditado o inconsciente, de esta simbología, no puedo saberlo, pero la verdad es que al constatar hoy su presencia en mi obra, advierto que la solución es única e inseparable de la imagen que el hermoso romance de Luis de Góngora me proveyó.

Otro tanto podría decir de mi *Cantata de Navidad* op. 13, para soprano y orquesta, escrita en 1946, un año después de los *Romances pastorales*. En este caso, fueron romances de San Juan de la Cruz y un villancico de Lope de Vega los que determinaron, tanto el carácter de cada uno de sus cuatro cantares (*Anunciación, Natividad, Villancico y Gloria*), como también proveyeron los escenarios dramáticos suscitados por algunos de sus versos o por el contenido y simbología propia de algunas palabras.

En esta composición la orquesta no sólo desempeña un papel acompañante de la voz, sino que con frecuencia se incorpora a un plano protagónico. En el Primer Cantar, el enigma y dimensiones del misterio de la Trinidad lo expresa la voz en un tono declamatorio, aunque suspensivo. La orquesta sostiene el edificio en un *tutti* estático y a la vez afirmativo. Luego, la soprano proclama el de la Encarnación en sinuosos melismas. Este formato vacilante sugiere la duda del ser humano frente al enigma del relato evangélico. Crea un suspenso que la orquesta resuelve en un significativo interludio que expresa la humilde aceptación del misterio, lo que luego la voz corrobora en la estrofa final de este movimiento:

De las entrañas de María  
 Él su carne recibía,  
 Por lo cual Hijo de Dios  
 Y del hombre se decía<sup>2</sup>.

En el texto de este Cantar prima una visión metafísica del relato evangélico, la que brinda pocas oportunidades al empleo de una simbología musical de esencia descriptiva, pictórica o cinética. Éstas abundan en los que siguen y creo que pueden ser fácilmente detectadas.

Los agitados trémolos y escalas de maderas, percusión y cuerdas que describen los "airados vientos furiosos" que perturban la calma y dulzura con que María cuida el sueño de su Niño, al decir de Lope de Vega en su villancico (Cantar Tercero), son de un contenido pictórico tan evidente, como el testimonio de fortaleza e infalibilidad que emerge del coral de maderas y bronces en que está engastado el texto de San Juan de la Cruz en el Gloria (Cuarto Cantar), al referirse a la bondad, potencia, justicia y sabiduría de Dios, como también el de la mística reflexión del Recitativo-lento, insertado en el júbilo de este movimiento. Interpreta éste las palabras del Hijo de Dios, así glosadas por el poeta:

Iré a buscar a mi esposa  
 y sobre mí tomaría  
 sus fatigas y trabajos,  
 .....  
 .....  
 y por que ella vida tenga,  
 yo por ella moriría<sup>3</sup>.

Sin precisar si fue la imagen sombría de un Velázquez o Zurbarán, o tal vez alguna doliente y distendida crucifixión de El Greco lo que me guió en el proceso de expresar en sonidos el mensaje de esta estrofa; estoy cierto que este impulso fue de índole visual. El movimiento descendente de la soprano y las cuerdas, la carga de cromatismo y choques armónicos que predominan en el último verso, desde entonces los asocié al lento y resignado inclinarse de la cabeza de Jesús en los instantes de su muerte en la cruz (ver ej. 2).

Me he referido a estas dos obras tempranas en mi producción por considerarlas, junto a mis *Canciones* en tres movimientos, op. 12, sobre poemas de Juan Guzmán Cruchaga, mis primeras aventuras de compositor en el reino mágico en que palabra y música se funden para expresar las respuestas de nuestro mundo interior.

El volver sobre éstas me permite establecer, como si se tratara de obras ajenas,

<sup>2</sup>San Juan de la Cruz, *Romances*, en *Vida y obras de San Juan de la Cruz* de Crisógomo de Jesús O.C.D. (Madrid, 1936).

<sup>3</sup>*Ibid.*

Recitativo-Lento

yo por e

rall.molto . . piu lento accel.

-lla mo - ri-rí a.

*sfz* *pp*

EJEMPLO 2  
 Cantata de Navidad op. 13, "Gloria".  
 Recitativo-Lento

hasta qué punto fue el contenido del verbo el que se impuso, arrastrándonos hacia el uso de un glosario tradicional o cuándo éste se dejó revestir de atavíos insospechados, que sólo adquirieron un significado preciso *a posteriori*. En otras palabras, cuánto puede haber respondido, en el proceso de interpretar en música la esencia del texto, a un impulso premeditado y cuánto a una reacción espontánea.



## III

Ahora bien, el objetivo del presente ensayo es considerar esta reciprocidad entre substancia poética e invención musical en relación a una de las dos obras sinfónico-corales que escribí en el espacio de siete años, entre 1969 y 1976, experiencia que hoy evoco como una respuesta al más incuestionable y profundo mandato, a una necesidad irresistible de expresarme en los términos que lo hice y de alcanzar la metas que me propuse.

Se trata de la *Missa in tempore discordiae* op. 64, y del oratorio *The Days of God* (Los días de Dios) op. 73, cuyas partituras fueron completadas en 1969 y 1976, respectivamente, tras un proceso de trabajo que recuerdo como alucinante, como habiéndome transportado a un plano superior y enigmático, distante de toda realidad y al mismo tiempo respondiendo a ésta con la más absoluta conciencia de los medios empleados.

Entre ambas escojo la *Missa* por tratarse de una obra cuya creación fue impulsada en proporción muy considerable por el poema *Altazor* de Vicente Huidobro, cuyo centenario se conmemoró en 1993. Sin embargo, el separar la consideración del proceso creativo de las obras mencionadas, del resto de mi abundante catálogo de composiciones con intervención de la palabra, no apunta necesariamente a señalarlos como experiencias excepcionales, sino que como ejemplos que aún podría evocar con especial claridad a pesar del tiempo transcurrido desde que los viví. Pero también recuerdo en la distancia de cuarenta y cinco años, los instantes en que escribí las *Canciones castellanas* op. 12, la obra cuyo estreno en Italia me abrió las puertas a Europa. Sentí también que una fuerza superior y misteriosa me guiaba en la tarea de poner en música los cinco hermosos poemas del Siglo de Oro español que había escogido.

## IV

Tras un período aproximadamente de seis meses, contados desde los días en que comencé a bosquejar mi obra, el 18 de enero de 1969, completé la partitura de orquesta que decidí titular *Missa in tempore discordiae* op. 64, para tenor solista, coro mixto y orquesta. En esa fecha cumplí cincuenta años de vida, como también cincuenta habían transcurrido ese año desde que Vicente Huidobro, en 1919, había comenzado a trabajar en el extenso poema que en 1931 publicaría en Madrid bajo el título de *Altazor*, y que, en fragmentos escogidos, yo empleé en mi obra.

La dediqué, conforme a lo que se lee en la portada interior del manuscrito, "A la memoria de los que partieron y a quienes me han acompañado en este medio siglo de discordia en el mundo"<sup>4</sup>.

Luis Merino, en su estudio sobre mi obra, escribe que aunque "no se precisa el alcance exacto del vocablo 'discordia', es posible suponer que se refiere a las

<sup>4</sup>Juan Orrego Salas, *Missa in tempore discordiae* (MMB Music, Inc., Saint Louis, Missouri, USA, 1986).

guerras, la pobreza, la injusticia social y tantas otras desigualdades que han plagado nuestro planeta durante este siglo<sup>5</sup>. Puedo decir que esto es exactamente lo que motivó su empleo.

Por muchos meses antes de iniciar la composición de esta obra, me persiguió la idea de usar el texto litúrgico de la misa en latín con inserciones poéticas en lengua vernácula, en el estilo de los antiguos tropos del siglo X. Para llevar adelante mi proyecto debía encontrar los versos que de una manera polémica expresaran los anhelos insatisfechos de amor, justicia y paz contenidos en el *Ordinarium*, de modo de producir una confrontación entre las palabras tradicionales de la misa y la de textos que reflejasen la angustia de comprobar que éstas se repetían sin que su contenido se materializase.

El poema *Altazor* de Huidobro, que hasta entonces no conocía, me conquistó de inmediato. Encontré en éste una fuente riquísima de selección para las interpolaciones poéticas con que había soñado y que había estado buscando un tanto a la deriva.

*Altazor*, el visionario, el explorador de los espacios siderales que flota en el vacío como el astronauta de nuestros días y a quien Huidobro se refiere como habiendo nacido "a los treinta años el día de la muerte de Cristo"<sup>6</sup>, pasó a ser mi aliado, a hablar por mí a través de la voz de un tenor solista. Suspendido entre los planetas contempla el nuestro, observa la separación de hombre y Dios, experimenta la soledad del infinito, y protesta de la inconsecuencia humana e implora la eternidad.

El coro mixto canta el texto tradicional latino, mientras el tenor solista interrumpe constantemente la continuidad de la liturgia con los versos seleccionados de *Altazor*, desafiando el comportamiento del hombre frente al ideal cristiano, exponiendo su debilidad para actuar conforme a las palabras que él mismo ha repetido durante siglos, y al mismo tiempo transmite un mensaje de esperanza en la unión postrera de hombre y Dios, nacido de su propia nostalgia.

La orquesta, organizada en tres cuartetos de instrumentos de viento, 4 flautas, 4 clarinetes y 4 trombones, que se agregan a un grupo numeroso de percusiones y a la sección corriente de cuerdas, sigue el desarrollo de la palabra litúrgica y de las interpolaciones de los versos de Huidobro, proveyendo un escenario sonoro que, a veces, acentúa lo pictórico y descriptivo del poema y, en otras oportunidades, se hunde en la esencia de éste, abriendo cauces al éxtasis, a la meditación, la súplica o la pasión.

Al decir de Braulio Arenas, la espina dorsal de estos versos está representada por "la historia de la palabra humana vuelta verbo poético"<sup>7</sup> y Huidobro define a

<sup>5</sup>Luis Merino, "Visión del compositor Juan Orrego Salas", RMCh, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1979), pp. 5-112. Ésta y las citas siguientes del mismo autor corresponden a este artículo.

<sup>6</sup>Vicente Huidobro, *Altazor*, en *Obras completas* de Vicente Huidobro (Ed. Zig-Zag, Santiago, Chile, 1964). Todas las citas de este mismo poema provienen de la misma publicación.

<sup>7</sup>Braulio Arenas, "Vicente Huidobro y el creacionismo", prefacio de *Obras completas* de Vicente Huidobro (Ed. Zig-Zag, Santiago, Chile, 1964). Las citas que siguen del mismo autor corresponden a esta fuente.

Altazor como “el gran poeta”, quien “saltó del vientre de su madre” al espacio, y quien “viaja de sueño en sueño sobre los planetas”. Allí, agrega, oye “hablar al Creador” y lava sus manos “en la mirada de Dios”.

Yo exploré el poema de Huidobro en busca de las ideas que pudiesen servir al programa que me había propuesto; a la confrontación a que antes me referí y también a la necesidad de abrir cauce a un mensaje de redención.

Ambos sentimientos los encontré enraizados en éste; la distancia y la cercanía de Dios. Como lo sugiere Oscar Hahn<sup>8</sup>, Altazor se coloca tan pronto del lado de Lucifer como de Dios, tan pronto sacude “la nada con blasfemias y gritos” como quiere “abrir con un suspiro la puerta que haya cerrado el huracán”, reflejando las contradicciones que son frecuentes en la obra de Huidobro.

En prosecución de mi idea seleccioné las partes del poema que sirvieran a las inserciones que proyectaba; en otras palabras, que interpretaran el sentido del confrontamiento entre coro y tenor solista que me había propuesto, que realzaran la polémica entre la proclamación del texto litúrgico y la conciencia de no haber obedecido a éste. También reordené y repetí versos y, a veces, enfatiqué imágenes que, posiblemente en la trama del poema mismo, eran menos importantes.

El desarrollo total de la obra lo organicé en dos grandes partes, siguiendo la secuencia de las cinco del *Ordinarium*, más el agregado del *Ite Missa est*.

La primera de estas partes comprende el Kyrie, Gloria y Credo, se caracteriza por la discrepancia entre las palabras del tenor y las del texto litúrgico y predomina un carácter doliente y polémico en los versos de Huidobro. Altazor “cae en la soledad y el vacío”, desciende en su paracaídas al fondo del infinito y del tiempo.

La segunda envuelve el Sanctus, Agnus Dei e *Ite Missa est* y, al contrario de la anterior, marca el acercamiento entre el hombre y Dios, la eternidad se torna en “un sendero de flor”, el paracaídas se convierte en un “parasubidas maravilloso” que nos conduce hacia la culminación de la obra en una atmósfera de resolución y esperanza, en que Altazor declara, por boca del tenor:

Devolveré la bala al asesino,  
Contaré las pisadas de Dios en el espacio  
y reiré con Él antes de quedarme dormido.

(Cantos III y V)

Para luego agregar:

Pero yo seguiré montado en Tu palabra,  
Girando por el universo,  
Escribiendo en las paredes de los astros,  
Arañando el infinito con mis garras,

<sup>8</sup>Oscar Hahn, “Altazor, el canon de la vanguardia”, prefacio de *Altazor* (Ed. Universitaria, Santiago, Chile, 1961). Las citas que siguen del mismo autor corresponden a esta fuente.

Descorriendo cortinas en las nubes,  
 Protestando,  
                   Riendo,  
                           Cantando<sup>9</sup>.

Nuestro astronauta, el azor de las alturas planetarias, se ha encarnado así en el agitador, el activista, remozador de conciencias y distribuidor de "grafiti" de nuestros días, que protesta y abre caminos, cantando y riendo, a los anhelos de amor y justicia de los hombres.

Como un paréntesis quiero observar que la secuencia de versos recién citados será imposible encontrarlos iguales en el poema de Huidobro; sin embargo, cada una de sus imágenes, de sus ideas y aun las mismas palabras, pertenecen a la esencia de su texto. Esto comprueba la realidad de aquello a lo que Luis Merino se refiere como "la libertad proverbial" con que yo siempre he manejado los textos que he puesto en música.

Y volviendo a la consideración de las dos grandes partes conforme a las cuales se desarrolla esta *Missa*; una de enfrentamiento y doliente discrepancia entre el verbo ancestral y la voz de la conciencia contemporánea, o sea, de tensión dramática y discordia, y otra de paulatino acercamiento entre ambos planos existenciales, o sea, de gradual distensión, restaría preguntarse cuáles son los elementos musicales, o elemento, que cumple en esta obra con la misión de expresar en el nivel sonoro el contenido de este programa.

Siempre he pensado que toda obra de creación musical bien montada y coherente, florece de una idea seminal que es la que regula el proceso de continuidad y cambio en su desarrollo y cuya dinámica responde en todo momento a sus exigencias dramático-expresivas.

La idea seminal que, en su versión original o modificada, es la que regula el progreso coherente y ordenado de esta *Missa* y responde a la vez al mensaje que me propuse, está representada por un elemento muy sutil y reducido: un intervalo de séptima mayor ascendente y su inversión de segunda menor, que predominantemente se los expone propendiendo a su resolución en la octava o unísono, respectivamente. La tensión se obtiene obviando estas resoluciones, portergándolas o desviándose hacia otros centros tonales. Muchas veces los mencionados intervalos se presentan formando parte de motivos melódicos tejidos a su alrededor, en sucesiones de escalas (en este caso cromáticas) o disposiciones de simultaneidad, recursos, todos ellos, dirigidos a interpretar la esencia del texto litúrgico y poético.

## V

El mencionado intervalo de séptima se hace presente desde el primer momento en la *Missa*. Tras una torre de sonidos que se levanta del registro más grave hasta

<sup>9</sup>Juan Orrego Salas, estrofa construida en base a imágenes y palabras seleccionadas de varios versos de *Altazor* de V. Huidobro.

el extremo agudo de la orquesta, haciendo el total cromático de la escala temperada, la séptima ascendente Sol-Fa#, en un agresivo y penetrante unísono de flautas, clarinetes, piano, violines y violas, abre paso a las tres repeticiones establecidas del *Kyrie eleison*, en severas y disonantes armonías del coro. El referido germen interválico aparece en su forma original y descendente, como también en su inversión, en las exhortaciones del coro, contribuyendo con ello a reiterar su presencia y así establecerlo firmemente en el oído, preparándonos para identificarlo con facilidad, o bien, apreciar al nivel de nuestras subconsciencias, el impulso generador de los embates y distensiones que serán cruciales en el ulterior desarrollo de la obra.

La nota Sol sobre la cual se levanta la séptima en su primera aparición desempeñará un papel axial en esta *Missa*, el que, como veremos más adelante, será especialmente evidente en el Credo (ver ej. 3).

EJEMPLO 3

Las entradas, en apretada sucesión de las voces del coro en *divisi*, del *Christe eleison*, en sus tres repeticiones, están fundamentalmente enmarcadas en el intervalo seminal, cuyas implicaciones cromáticas se han de ver ciertamente reflejadas por el *glissando* descendente de octava en un acorde de séptima con que concluye la tercera repetición, preparando la *reprise* del *Kyrie*.

La acritud, y a la vez opulencia, de las armonías con que estas invocaciones fueron presentadas antes, prevalecen en este segundo *Kyrie*. Sin embargo, un proceso de reducción de intensidad prepara aquí la doliente entrada del tenor, primero sobre un *cluster* de cuatro flautas en su extremo registro grave, y luego, sucesivamente, sobre violas *divisi* y armónicos muy agudos de violines y trombones con sordina, todas sonoridades que acentúan la expresión de soledad, de aislamiento, con que en singular contraste con la exuberancia del coro, el solista canta:

Solo,  
Solo,  
Solo,

Estoy parado en la punta de un año que agoniza

Solo,

Solo,

En medio del universo.

Solo,

Solo,

Como una nota que florece en medio del vacío.

Los planetas giran en torno a mi cabeza

.....

Sin dar respuesta que llene los abismos (ver ej. 4).

(Canto I).

The image shows a musical score for three parts: Tenor, Flutes (flautas), and Divided Violas (violas div.).

- Tenor:** The top staff shows a vocal line with lyrics: "So - - - lo, so - - -". The notes are mostly whole and half notes with some rests. Dynamics include *p* and *pp*.
- (flautas):** The middle staff shows a woodwind line with complex rhythmic patterns and dynamics including *p* and *pp*.
- (violas div.):** The bottom staff shows a string line with complex rhythmic patterns and dynamics including *p* and *pp*.

EJEMPLO 4  
 Missa in tempore discordiae op. 64,  
 "Kyrie"

A las imploraciones de piedad que antes el coro dirigió a Dios y a Cristo, y que la humanidad ha repetido en las mismas palabras durante siglos, se opone ahora la voz doliente de Altazor que, en la soledad del tiempo, del "año que agoniza", y del espacio, donde "los planetas giran" sobre su cabeza, no encuentra la "respuesta que llene los abismos". El escepticismo, la duda, se establecen aquí en un primer plano. El perfil cromático de la melodía del tenor, que progresa al borde de la dodecafonía, acentúa la expresión de incertidumbre que emerge del poema de Huidobro, mientras la orquesta, en figuras obviamente representativas describe, por ejemplo, el vacío, en armonías abiertas y timbres orquestales muy separados, o el girar de los planetas, en los *glissandi* ininterrumpidos, ascendentes y descendentes, de los violines.

Esta primera parte del *Ordinarium* concluye con una serie de invocaciones del solista a:

Dios todo y nada  
 .....  
 Dios mental  
 Dios aliento  
 Dios joven Dios viejo  
 Dios lejano y cerca.  
 (Canto I)

que además de ser un paralelo a las del coro, en esta instancia, y en un tono de plañidera imprecación, reiteran la duda nihilista de Altazor, para luego expresar la profunda dimensión de su dolor ante lo que observa, con el verso

Dios amasado a mi congoja.  
 (Canto I)

y repetir el "Dios todo" en un *glissando* descendente muy lento, sobre un abanico orquestal que se abre en *pianissimo* al total de la escala cromática y en un espacio sonoro que cubre del extremo grave al agudo del conjunto.

El Gloria se inicia con una algarabía sonora que establece una atmósfera muy diferente a la desconsolada con que terminó el Kyrie. Un ritmo de danza en 6/8, muy similar al de la cueca chilena, engastado en una tersa orquestación en que predominan las percusiones y sobre todo las campanas, acentúan el carácter extravertido y celebratorio sobre el cual el coro canta el *Gloria in excelsis Deo* (ver ej. 5). Esta atmósfera prevalece hasta el *et in terra pax*, en que el coro, inseguro de la realidad de la paz que ha proclamado, repite tres veces la palabra *pax*, como cuestionándose a sí mismo. En simultaneidad con esto el acompañamiento se hace cada vez más sombrío y la pulsación más lenta.

Inmediatamente después de una vuelta al tempo del comienzo y abrazado por un inquieto clima orquestal, el tenor alza su voz cantando:

EJEMPLO 5  
Missa opus 64, "Gloria"

¡No puede ser!  
¡Cambiamos nuestra suerte!

(Canto I)

lo que el coro interrumpe con el *Laudamus te*, iniciando así el intercambio más estrecho y contrastante entre las dos partes y en que se hace más evidente la contraposición entre los planos dramático-musicales propios a cada una de éstas. La discrepancia se hace especialmente notoria cuando, a las palabras de reconocimiento de la Gloria de Dios que el coro proclama en el *Gratias agimus tibi propter magnam Gloriam Tuam* (Gracias te damos por tu inmensa Gloria), presentadas casi desnudas de toda intervención orquestal, el solista responde:

Amarga conciencia del vano sacrificio  
Del ensayo perdido  
.....  
...aun después que el hombre haya desaparecido  
Quedará un gusto a dolor  
Una lágrima partida  
Una voz perdida aullando desolada.

(Canto I)

Los aullidos los recoge la orquesta en un breve y vociferante interludio, al cual el coro responde escéptico con las alabanzas que la liturgia agrega:

*Domine Deus, Rex caelestis,  
Pater omnipotentem*

lo que el solista ahora no deja transcurrir sin traslapar su protesta, repitiendo:

¡No puede ser!  
(Canto I)



Enseguida, el clima de este movimiento cambia de súbito. El coro en un *Meno mosso* más reflexivo y sombrío canta el *Qui tollis peccata mundi* y luego las súplicas de piedad y misericordia que siguen a las que Altazor, ahora colocándose entre los hombres, responde:

Yo estoy aquí de pie entre vosotros  
 Se me caen las ansias al vacío  
 Se me caen los gritos a la nada  
 Se me caen al caos las blasfemias

(Canto I)

y luego implora la eternidad:

Quiero la eternidad como una paloma en mis manos.

(Canto I)

El coro se agrega a esta plegaria, pero sin remontarse al espacio en que vuela Altazor, sin despegar de su indeleble condición terrena, e implora la piedad del Señor como una horda de pordioseros que repiten sus lastimosos *miserere nobis*, sobre un motivo cromático que revela, en su inversión armónica, el intervalo seminal de séptima a que antes nos habíamos referido.

En simultaneidad con una especie de recapitulación, en que el ritmo de danza pareciera que va a revivir pero que, por el contrario, pronto se desintegra en un breve *rallentando e diminuendo*, el tenor repite sus invocaciones al "Dios en las palabras y en los gestos" y termina con las de "Dios amasado a mi congoja". Con ello, al Dios Todopoderoso invocado por el coro con las palabras de la liturgia latina; la inconsecuencia humana, que Altazor contempla desde la altura, lo transforma en un "Dios lejano", en un Dios "en las palabras y en los gestos", a quien el hombre invoca y glorifica sin conocer ni seguir.

La carga dramática que impone el poema en su confrontación con el texto litúrgico, reduce el esplendor y algarabía con que comenzó el Gloria, a la expresión de nostalgia en que desemboca este movimiento en los últimos cuatro compases, *assai lento*, en que Altazor vuelve a mencionar al Dios que ha penetrado en las profundidades de su dolor, lo que la música refleja en el racimo de nueve sonidos que se aglomeran hasta formar un cojín armónico que actúa la doliente melodía con que el tenor repite:

Dios amasado a mi congoja.

(Canto I)

Luis Merino afirma que el Credo marca el ápice de mi obra y agrega que aquí "el tenor cuestiona artículos fundamentales de la profesión de Fe" que en esta parte de la misa la liturgia proclama. Su apreciación es justa y, aún más, yo diría que habiéndose alcanzado aquí los momentos más conflictivos en la confrontación de la palabra litúrgica y el tropo huidobriano, se produce también la catarsis que

iniciará el proceso de acercamiento de ambos niveles, que caracteriza a la segunda parte de esta obra.

Cabría preguntarse entonces, qué acentos y peculiaridades musicales responden en el desarrollo del Credo a las características mencionadas y, también, si éstas siguen atadas a esa simiente generadora del total de la obra a que antes me referí...Pues bien, la presencia de ésta, una vez más me sorprende como el resultado de un mandato el que, dado el tiempo transcurrido desde que la escribí, no me es posible establecer si obedeció a una decisión premeditada o a un impulso inconsciente.

Como lo habíamos adelantado, la nota Sol sobre la cual se levanta, en el segundo compás de la *Missa*, la séptima mayor Sol-Fa#, idea seminal en que se sostiene toda la obra, desempeña en el Credo una función axial. El coro, aquí, recita predominantemente sobre esta nota, en el estilo de los antiguos *tonus lectiois*, y cada una de sus intervenciones concluye con una especie de cadencia que desciende o asciende una segunda menor antes de resolver al Sol; intervalos, ambos, que son inversiones de la séptima mayor (ver ej. 6).

piu mosso (quasi parlato e susurrante)

Soprano: Qui prop-ter nos ho-mi-nes et prop-ter nos-tram sa-lu-tem

Alto: Qui prop-ter nos ho-mi-nes et prop-ter nos-tram sa-lu-tem

Tenor: Qui prop-ter nos ho-mi-nes et prop-ter nos-tram sa-lu-tem

Bass: Qui prop-ter nos ho-mi-nes et prop-ter nos-tram sa-lu-tem

cuerdas

perc.

EJEMPLO 6  
Missa op. 64, "Credo"

Por otra parte, el escenario dramático-musical que el *Credo* expone, es el de mayor contraste en el coloquio entre coro y solista. El coro, como ya lo hemos dicho, se mueve dentro del marco de un recitativo, *quasi parlato*; expresa su profesión de fe en un lenguaje templado, de austeridad monacal, aunque no desprovisto de la tensión que le confiere la orquesta, mientras el tenor responde expandiéndose hacia los límites extremos de intensidad y dramatismo. Se escucha aquí a un Altazor inquieto y exaltado, expresándose en interpolaciones de una curvatura muy amplia y grandes saltos interválicos, enfrentándose a un coro estático y concentrado, que apenas emerge de la horizontalidad de su recitación.

Un trombón solo, sobre un fondo tenue de cuerdas sin *vibrato*, adelanta el Sol que servirá de eje al discurso en que tenores y bajos al unísono inician el *Credo in*

*unum Deum, Pater omnipotentem*, que sopranos y contraltos enseguida imitan en peroraciones de similar frugalidad y estatismo, aunque más rápidas. Esta solución está sostenida por formaciones de acordes muy compactos y libres de toda función armónica, en la orquesta, en general prevaleciendo en tritonos, y en intervalos de segundas y séptimas (ver ej. 7).

$\text{♩} = 60$   
 Tbn. solo  
 Sops. Altos  
 Cre-do in u-num  
 De-um, Pa-ter om-ni-po-ten-tem  
 fls.

EJEMPLO 7  
*Missa* op. 64, "Credo"

En el total de la *Missa* lo descrito representa la intervención más extensa del coro sin ser interrumpido por el solista. Esta interrupción no tiene lugar hasta el momento en que éste, levantándose del estatismo que había prevalecido, proclama el misterio de la Encarnación de Jesús en el vientre de María y el que haya venido al mundo en calidad de hombre:

*Et Homo factus et.*

Acto seguido, tras un vehemente y expresivo ataque de las cuerdas, el tenor, en una de sus más irreverentes interpolaciones, sostenida por una línea melódica de acentuado lirismo y pasión, se expresa incluso escéptico de la existencia de Dios:

Que Dios sea Dios  
 O Satán sea Dios

O ambos sean miedo  
¡Lo mismo da!

Que me hunda o me eleve  
¡Lo misma da!  
¡Me es igual!

(Canto I)

La obstinación con que el solista repite las palabras “¡Lo mismo da! ¡Me es igual!”, expresan la impaciencia que el poema adquiere en esta estrofa, lo que la orquesta subraya no sólo con súbitas aceleraciones, sino que con una orquestación cambiante. Un violín solista acompaña las caídas y elevaciones de Altazor en un tono dolorido y cuestionante, el que luego ha de ceder el paso a la expresión más afirmativa enfática con que éste declara:

Porque si Tú existes, Señor,  
Dios, es a mí a quien lo debes.

(Canto I)

“Resuenan aquí las palabras de Nietzsche” escribe Oscar Hahn, seguramente considerando que el filósofo alemán habló de un Dios creado por el “humano delirio”, pero éste era el Dios que en Zarathustra declaró muerto y reemplazado por su Superhombre<sup>10</sup>. Altazor, sin duda encarna la visión del Superhombre que “bebe el vaso caliente de la sabiduría después del diluvio”, que es “el conductor de las noches extraviadas”, quien posee “un cerebro forjado en lenguas de profeta”. Pero Altazor, sin duda, atribuye la existencia de Dios al impulso de su profunda polémica consigo mismo, de su angustia, de su “ansia infinita”, del “anhelo fabuloso que busca en la fauna del cielo una mano que acaricie los latidos de la fiebre”. Es un Dios cuya existencia es apremiada por su fe, como el Dios de Kazantzakis<sup>11</sup>. Y como lo afirma Hahn enseguida, en Huidobro aforismos como el que yo escogí para esta inserción en el Credo, responden a su necesidad de resolver “la crisis religiosa en que está sumido” en esos instantes.

Para mí, como bien lo observa el musicólogo Luis Merino, las palabras del poema *Altazor* que seleccioné para las interpolaciones troparias de la *Missa*, tienen simultáneamente un carácter de protesta y admonición, y reflejan en su confrontación con el texto litúrgico “la contradicción que ha existido a lo largo de la historia entre la praxis del Hombre y los ideales cristianos”.

Al planteamiento de ese Dios que surge de la necesidad de creer del hombre y que, por lo tanto, su existencia se la debe, el coro, retornando a sus recitaciones en la nota Sol, responde con el *Crucifixus, Incarnatus y Resurrexit*, hasta proclamar la instalación de Cristo en el cielo *at dexteram Patris* (a la diestra de Dios Padre), desde donde vendrá “a juzgar a los vivos y a los muertos” para proveerles un reino sin fin. Aquí vuelve a interrumpir el solista, esta vez cuestionando abruptamente a los hombres, sobre un fondo agitado de cuerdas y percusiones:

<sup>10</sup>A. Messer, *La filosofía del siglo XIX* (Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942).

<sup>11</sup>Nikos Kazantzakis, *The Last Temptation of Christ* (Simon & Schuster, Nueva York, 1960).

¿Habéis oído?  
 ¿Qué esperas?  
 ¿En dónde estás?  
 ¿Dices adiós y te quedas?  
 ¿Por qué?

(Prefacio y canto I)

Es posible que sea éste el momento en que con mayor vehemencia Altazor refuta la vacuidad de la plegaria y las promesas de los hombres, quienes continúan inquebrantablemente amarrados a lo exterior del texto litúrgico, pero no a su contenido. Esto es expresado con la vuelta del coro a su recitación monocorde en el Sol, proclamando ahora al Espíritu Santo que, unido al Padre y al Hijo, habla por boca de los profetas.

Vuelve Altazor a reparar en la insinceridad humana, cuestionando la referencia a los profetas:

¿Por qué hablaron?  
 ¿Quién se los pidió?  
 ¿Por qué sus náuseas de infinito  
 /y ambición de eternidad?

(Canto I)

Prosiguiendo la recitación del texto litúrgico, el coro proclama su adhesión a “una Iglesia Católica y Apostólica”, levantándose de la nota Sol a un acorde de séptima modificado y que no logra resolver antes que el solista interrumpa la continuidad con una inserción basada en una libre manipulación de dos estrofas del Canto I. En ésta se han anticipado versos, omitido parte o el total de otros o invertido el orden establecido en el poema. Sin embargo, aún considerando el atrevimiento con que los he manejado, no hay una sola palabra, idea o imagen que no pertenezca al original de Huidobro y responda a la esencia de las estrofas escogidas:

Hay palabras que incendian donde caen  
 Otras que se congelan en la lengua  
 Unas tienen sombra de árbol  
 Otras tienen atmósferas de astros.  
 Hay palabras como imanes  
 Y otras que se congelan en el alma.  
 Abrid la boca para recibir la hostia  
 /de la palabra herida  
 ...que nace no se sabe dónde  
 Como una columna que se alza en la punta  
 /de la voz  
 Y la noche se sienta en la columna.

(Canto I)

El acompañamiento de cuerdas solistas y la escritura diatónica de la línea vocal, le confieren a esta sección un relajamiento que corresponde al carácter más reposado del texto. Altazor aquí observa que hay palabras que inflaman y oscurecen la existencia del hombre. Son palabras, sin embargo, que salen de la misma boca que se abre para recibir "la hostia herida, angustiada y ardiente" y las mismas que se alzan arrepentidas de la oscuridad de la noche.

El coro, en un episodio en que se desprende de la nota Sol abriéndose hacia una escritura en cuatro partes *a cappella*, profesa ahora su fe en el bautismo, la resurrección de los muertos y la vida eterna, a lo que el solista reacciona en un arranque de pasión que lo lleva al extremo de su registro y en una sucesión de aforismos en que vaticina la felicidad o la penitencia eterna:

El dolor es lo único eterno  
 El vértigo de la nada cayendo  
     /de sombra en sombra  
 La nostalgia de ser barro y piedra  
 La luz de Dios que se enciende  
     /y nos deslumbra.

(Canto I)

El vértigo de sumirse en la penumbra, la nostalgia de su condición original y la posibilidad del hombre de alcanzar la luz eterna, constituyen tres estados que la música aún cuestiona, con el empleo de un cromatismo siempre orillando una resolución y subrayado por el choque del coro al cantar el Amén en un La y el solista que le opone un Sib en la última sílaba del vocablo "tinieblas". Hoy me pregunto si con la creación del escenario sonoro descrito quise expresar mi propia duda acerca de la existencia de una condenación eterna (ver ej. 8)

El Sanctus confirma el cauce de aproximación del hombre a Dios y, por consiguiente, de apaciguamiento en la confrontación de los planos dramáticos de coro y solista que ya había comenzado a vislumbrarse en el Credo. Dentro de una atmósfera ceremonial, semejante a la de un rito primitivo, ambos aclaman la realeza de Dios en vocablos que son parte del texto litúrgico del coro y de los versos seleccionados para las interpolaciones del tenor; verdadera paráfrasis de los primeros. En una especie de visión del estado primordial del hombre, del origen mismo de su existencia, coro y solista invocan el poder infinito de Dios, y cada uno en sus propios términos ensalzan su sagrada presencia en la plenitud de los cielos y la tierra.

La orquesta contribuye a este escenario con un despliegue de actividad instrumental de marcados *ostinati* y contrastes rítmicos y dinámicos, concurrentes con los de una escritura coral que oscila también entre extremos; los de una homofonía muy densa y sonora y la susurrante repetición del vocablo Sanctus sobre un fondo tenue de percusiones y *spiccati* de cuerdas (ver ej. 9).

La parte solista comparte una similar diversidad de tratamientos. A los *Hosanna in excelsis* del coro, el tenor responde con una extensa declamación hablada:

(rall. molto)

Soprano: *pp* A - blas.

Alto: *pp* A - blas.

Tenor: *pp* A - blas.

Bass: *pp* A - blas.

Piano: *pp*

EJEMPLO 8  
Missa op. 64, "Credo"

Tenor solo

Tenor solo: *f marc.* y di - ra, Yo soy el rey.

Piano: *mf*

EJEMPLO 9  
Missa op. 64, "Sanctus"

Después de muchos siglos el mar se abrirá  
 Saldrán los naufragos que cumplieron su castigo  
 Andarán por la tierra con miradas de vidrio  
 Y se convertirán en constelaciones.

(Canto V)

Violines, violas y violoncellos *divisi* en *glissandi senza vibrato* y contrapuestos, describen las miradas desorientadas y vagas de los naufragos y luego el solista, en un enfático ascenso melódico, canta:

Entonces aparecerá un volcán en medio de las olas  
Y dirá;

¡Yo soy el rey!

(Canto V)

El aforismo con que termina este segundo verso genera un motivo de cuatro notas enmarcadas dentro de una séptima mayor, riguroso y afirmativo, que el trombón anticipa cada vez que el tenor lo repite con la reiteración de las mismas palabras (ver ej. 10).

The musical score for Example 10 consists of three systems. The first system is a piano introduction with a tempo of quarter note = 56. It features a string section (cuerdas) playing a rhythmic pattern in 4/4 time, and a clarinet (clar.) playing a melodic line. The second system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) entering with the text 'Ag-nus De-i qui tol-lis pec-ca-ta mun-di.' The piano accompaniment continues with the four-note motif. The third system shows the piano accompaniment with a first horn (F1s.) and a clarinet (Cl.) playing.

EJEMPLO 10  
Missa op. 64, "Sanctus"

A la primera aparición de este motivo las voces femeninas del coro responden con el *Benedictus qui venit in nomine Domini* ("Bendito sea el que viene en nombre del Señor"). Luego, tenores y bajos insertan su propia versión del Benedictus, después de una participación más extendida del tenor encabezada por el motivo recurrente:

¡Yo soy el rey!

Sabed que las islas coronan mi cabeza  
y las olas son mi único tesoro.

(Canto V)

Y en su última inserción, más efusiva y acentuada, Altazor, que en todo el Sanctus,



hablando en primera persona, ha encarnado al Rey, nos lo presenta en la inmensidad temporal de su reino, que se pierde en el remoto pasado en que se escucha "la risa de los muertos" y avanza hacia el porvenir distante que nos revela el "horóscopo". Con ello el solista ha glosado lo que el coro antes aclamó: la plenitud del reino de Dios, que abarca cielos y tierra (*Pleni sunt caeli et terra gloria tua*) y que ahora conduce al *Hosanna in excelsis*, cláusula final del Sanctus. Este episodio se inicia con un ávido *accelerando*, seguido de un *rallentando* que se remonta de un Si (tercera línea) a la séptima mayor superior, y alcanza así la que posiblemente es la cumbre de intensidad sonora de toda la obra, junto con exponer una vez más el proverbial intervalo, simiente generadora del andamio en que se sostiene.

En abierto contraste musical con el espíritu extravertido y resplandeciente que caracteriza al Sanctus, en el Agnus Dei prevalece un hálito de serena meditación y restringido despliegue de intensidad sonora, consecuente con el espíritu de contrición, simple plegaria y humilde formulación de propósitos que prima tanto en el texto litúrgico como en las selecciones poéticas que hice para las interpolaciones del solista, todas ellas basadas en aforismos dispersos del Canto V del *Altazor* de Huidobro. Éstas alternan con cada una de las cláusulas del coro, que repite, *Agnus Dei qui tollis peccata mundi; miserere nobis*, sobre un motivo acompañante que es una extensión del que ya habíamos escuchado en el Credo recamado en la nota Sol y que enfunda dos versiones de intervalo de séptima mayor. Sobre la repetición obstinada de este motivo en las cuerdas, un clarinete concertante presenta una versión aumentada del mismo, contribuyendo a la atmósfera meditativa en que este movimiento se desarrolla (ver ej. 11).

The musical score for Example 11 is written for piano and percussion. It begins with a tempo marking of quarter note = 72. The score is marked 'tutti' and includes dynamic markings such as 'sfz'. The music is written in a complex rhythmic structure, featuring various time signatures including 5/2 and 3/2. A section of the score is marked '8va' (octave) and 'marc.' (marcato). The score includes intricate rhythmic patterns and melodic lines for both the piano and percussion parts.

EJEMPLO 11  
Missa op. 64, "Agnus Dei"

A la primera intervención del coro, Altazor, sumido en el espíritu del alma penitente, responde:

Esperaré de pie al final de esta línea  
Sentado en una lágrima  
Desnudo, cantando al lado de un suspiro.

(Canto V)

La séptima se hace presente con frecuencia en su línea, que, no obstante, contrasta con las del coro y orquesta por su mayor angularidad.

En la segunda de sus intervenciones rememora el pasado y, en un acto de humilde entrega, ofrece su futuro a los demás:

Esperaré con los ojos llenos de recuerdos  
Con mi horóscopo extendido  
Atento, desmadejando mi ovillo.

(Canto V)

En el *Dona nobis pacem* (Dadnos la paz) con que termina la última repetición del Agnus Dei, coro y orquesta, en *tutti*, se abren hacia un episodio *meno mosso*, holgado, reflexivo e intenso, tras el cual, y de un retorno al *tempo primo*, Altazor responde en espíritu concluyente y reposado:

Devolveré las armas al enemigo  
Contaré las pisadas de Dios en el espacio  
y reiré con Él antes de quedarme dormido.

(Canto V)

Cuatro notas ascendentes conducen enseguida a una breve coda en que el motivo principal vuelve a escucharse en las flautas y en un *diminuendo*, como un proceso de desintegración que recoge la imagen de Altazor al quedarse dormido.

Esta coda sirve, además, de unión con el movimiento siguiente, que se inicia sin interrupción con un trémolo agudo en crescendo de los violines, seguido por la inmediata irrupción del coro en el *Ite Missa est* a voces solas. Esto precede a una virtual recapitulación de la obra en total; es decir, una vuelta a los compases iniciales de la *Missa*; a la torre cromática de sonidos que desde el Mi grave de los contrabajos se levanta en la orquesta hasta alcanzar la séptima mayor Sol-Fa sostenido en el registro agudo de flautas, clarinetes y violines. Una breve fanfarria de bronce y percusiones conduce a una repetición de la figura aglomerativa y torre de sonidos descrita, pero ahora la séptima Sol-Fa sostenido resuelve en la octava que se ha hecho esperar a lo largo de toda la composición (ver ej. 12).

Lo anterior abre las puertas a un epílogo en que la relajación y la calma prevalecen. El tenor, empleando aquí aforismos que yo escribí basados en imágenes de Huidobro, declama el texto expresando su resolución, en tono firme y convincente, y su voluntad de seguir "montado" en la palabra divina, "girando por

Tenor solista

♩ = 72

No pue - de ser! Cam - bie - mos cam -  
- bie - mos nues - tra suer - tel No pue - de ser!

EJEMPLO 12  
Missa op. 64, "Ite Missa est"

el universo, escribiendo en las paredes de los astros, arañando el infinito con sus garras, recorriendo cortinas en las nubes, protestando, riendo,...cantando".

El coro canta el Amén en entradas sucesivas y *pianissimo*, proveyendo a la declamación un pedal armónico que se levanta hacia un acorde enmarcado en la familiar séptima Sol-Fa sostenido. El solista sólo regresa al canto, en un *sotto voce* lejano y ensoñador, cuando llega a la palabra *cantando*. La armonía de las voces se mantiene mientras la orquesta, en el más absoluto *pianissimo*, se remonta a las alturas en un extendido y lento *glissando*.

Este gesto de mística elevación y esperanza completa el ciclo dramático de la obra, pero también pretende abrir "la puerta del alma" para salir "a respirar al lado de afuera", como escribe Huidobro en el Prefacio de *Altazor*, agregando enseguida:

Sólo en las afueras de la vida  
Se puede plantar una ilusión.

(Canto I)

## VI

En el período de más de cincuenta años que abarca el catálogo de mis obras, cronológicamente la *Missa in tempore discordiae* op. 64, se sitúa más o menos en la mitad y esta misma posición ocupa, hasta el presente, entre mis composiciones vocales para coro y solistas.

Limitando su ensayo sólo a mis obras corales, Henri Buckwalter<sup>12</sup>, quien dirigió el estreno mundial de la *Missa*, en la Iglesia de Cristo, en Louisville, sostiene que las dos obras que inmediatamente la preceden, la cantata *América, no en vano invocamos tu nombre* op. 57, sobre un poema de Pablo Neruda, para coro masculino, solistas y orquesta, y los *Tres madrigales* op. 62, para coro "a cappella",

<sup>12</sup>Henri Buckwalter, *A Conductor's Study of Orrego-Salas' Missa in tempore discordiae*. (Disertación para la obtención del doctorado, Universidad de Indiana, Bloomington, 1984).

comparten con ésta, ciertas modalidades y procedimientos muy nuevos en mi estilo. Menciona, en primera instancia, la libertad con que manejo los textos, alterando, omitiendo y reordenando los originales, característica que posiblemente aparezca más acentuada en las obras que menciona, pero que creo se ha hecho evidente desde mis más tempranas obras vocales.

Luego, menciona el uso frecuente de la homorritmia entre las partes corales cuando deseo que se proyecte claramente el significado del texto o, por el contrario, el empleo de vocalizaciones y de una escritura contrapuntística cuando es el contenido poético el que me interesa realzar por encima del detalle de la palabra. Observa también que mi escritura melódica es siempre tersa, aunque flexible, lo que refleja una permanente consideración de las limitaciones y posibilidades de la voz humana. Destaca como "muy efectivos el empleo de células melódicas y motivos como elementos de cohesión dentro y entre movimientos".

Y termina, Buckwalter, por señalar "una de las características más salientes de mis obras precedentes: el empleo de un lenguaje armónico y lineal que, pese a su filiación tonal, se desplaza por senderos de un mayor cromatismo, del empleo más frecuente de disonancias; tritonos, segundas y séptimas sin resolver".

Esta observación sería válida también para mis obras instrumentales, a partir de esta época.

Refiriéndose específicamente a la combinación del texto litúrgico con la poesía contemporánea, Buckwalter considera mi obra en la misma categoría del monumental *War Requiem* (1962) de Britten y de la atrayente *Misa* (1971) de Bernstein, "característica, escribe, que distingue a éstas, de otras misas de éste o cualquier otro siglo posterior a la edad media."

## VII

Después de la *Missa*, la presencia de obras vocales, y especialmente para coro, es tan evidente en mi obra de compositor como lo había sido desde los comienzos. Me imagino que no sólo mi interés por el medio, sino que el poderme expresar con soltura en éste, está muy íntimamente ligado a mi experiencia de muchos años como director del Coro de la Universidad Católica, desde su fundación en 1938 como una agrupación de voces masculinas, hasta los primeros años en que se transformó en un conjunto de voces mixtas. Creo que también el haber preparado el coro para el estreno en Chile de la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky, dirigida por el maestro Armando Carvajal, tiene que haber influido en estimular mi interés por escribir obras corales y prepararme para hacerlo.

La *Missa* abre nuevas rutas de expresión personal en mi obra de compositor, cuya presencia es muy evidente en las dos del mismo género que menciono enseguida: *Palabras de Don Quijote* op. 66 (1971), para barítono y orquesta de cámara, y el oratorio *The Days of God* op. 73 (1974-1976), para coro mixto, cuarteto de solistas y orquesta.

De las dos, la última está más cerca de la *Missa*, no sólo por las dimensiones del medio empleado y su duración, sino por la mística que sirvió de inspiración a ambas.

Personalmente, con *The Days of God* me siento especialmente identificado. Me atrevería a decir que éste revela mi mundo interior y recoge el contenido de mi imaginación creadora con más profundidad que ninguna de mis obras. El hecho que yo escribiese el libreto, basado en el Génesis y empleando versificaciones muy sencillas del relato bíblico o selecciones de la versión inglesa del Rey Santiago, me permitió, a medida que inventaba la música, cambiar libremente el texto para poder expresar más a fondo lo que deseaba.

Me apena confesar que mi lealtad a esta obra mía no estuvo respaldada por la forma en que fue recibida en su estreno en el Kennedy Center de Washington, el 2 de diciembre de 1976, que constituyó una de las experiencias más desconcertantes de mi carrera musical. Dejando de lado el hecho que este concierto tuvo lugar el mismo día de las elecciones presidenciales de Estados Unidos, lo que se reflejó en la pequeña asistencia y notoria falta de concentración del público, los críticos se expresaron no sólo ajenos o indiferentes a lo que yo creía que mi obra podía comunicarles, sino que hostiles en sus juicios. Junto con reconocer la eficaz preparación del coro, la entusiasta colaboración de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y el elevado rendimiento de los solistas y del maestro Antal Dorati y, además, convenir en que mi experiencia de compositor se hacía presente en esta obra, como también de que en ésta había “momentos de gran belleza”, un crítico la encontró floja; “se afana cuando requiere elevarse”, escribió Paul Hume (*Washington Post*) y otro se expresó diciendo que “Orrego Salas no es un Haydn y aún considerando que para describir recurre a efectos sonoros luminosos, sus elevados propósitos languidecen” (Irving Lowens, *Washington Star*).

A través de mi observación personal de las reacciones del público, tanto en Washington como en el pre-estreno que se hizo en Bloomington bajo la emotiva dirección de Jan Harrington, llegué a la conclusión de que fue cierto aquello que Lowens también observó, de que algunos fueron conmovidos “por la sinceridad, dimensiones e individualidad de lenguaje” de la obra, otros permanecieron indiferentes ante el escenario pictórico-descriptivo de mi composición, y no fueron tocados por la reserva emotiva y contenido místico que me impulsó en la creación de esta obra y que quise proyectar.

Sin embargo, he continuado “montado en la palabra”, como habría dicho Altazor en este caso, escribiendo para la voz solista y el coro. Así lo atestiguan los *Salmos* op. 74, para barítono y piano, *Un Canto a Bolívar* op. 78, sobre el poema de Neruda, para voces e instrumentos populares, escrito para el Conjunto Quilapayún, en la que exploro un medio y estilo que antes no había abordado. A éstas se agregan las *Canciones en estilo popular* op. 80, para voz y guitarra, sobre tres *Odas elementales* de Neruda, que algo recogen de mi experiencia en el campo adherido a lo vernáculo del opus 78, aunque en este caso dentro de un planteamiento de mayor sofisticación.

El tríptico sinfónico-coral *Bolívar* op. 81, para coro, narrador y orquesta, sobre textos de El Libertador, se agrega a las obras corales de envergadura escritas con posterioridad a *The Days of God*.

De ésta pasamos a la ópera *Viudas* op. 101, basada en la novela del mismo nombre de Ariel Dorfman, que abunda en escenas corales agregadas a las voces

solistas que encarnan los nueve papeles principales y cuatro secundarios, y a la cantata *La Ciudad Celeste* op. 105, para barítono, coro y orquesta, basada en el Capítulo XXI del Apocalipsis.

La *Missa*, *The Days of God*, y la última de las obras mencionadas, entre muchos procedimientos técnicos, como el empleo de células melódicas e ideas seminales, (verdaderas esporas generadoras de unidad y responsables de la cohesión interna) comparten, además, una peculiaridad dramática; el estar dirigidas hacia un mismo horizonte: el de plantear la idea de la unión de hombre y Dios. La *Missa* lo resuelve, como ya lo establecimos, en el *Ite Missa est*, cuando el tenor declara que “seguirá montado” en la palabra de Dios “protestando, riendo, cantando”, mientras el coro apoya su declaración con el Amén (Así sea). En *The Days of God*, el Epílogo, que representa un día agregado al Génesis bíblico, es donde se encuentran, en un poderoso unísono, el coro, solistas y orquesta, subrayando el contenido del texto que expresa *God and Man, One*. (Dios y hombre, Uno). En *La Ciudad Celeste* esta idea la encontramos en los *Aleluya* celebratorios del “Creador de toda cosa nueva” que... “se situaba entre los hombres”.

Luis Merino, refiriéndose a la *Missa*, habla sobre “la vertebración en dos planos de ésta; divino y humano” y de “la unión metafísica de ambos al final”. Esto también podría aplicarse a *The Days of God*. Aquí, el tenor encarna al hombre, es parte de la creación y a la vez testigo de su magnificencia; es el indagador inocente e infatigable, que “en su ilimitado deseo de comprender el misterio de Dios, se convierte en el impulsor de su mensaje” y finalmente se identifica con Él.

La *Ciudad Celeste*, aunque sea una obra más resueltamente orientada hacia llenar ciertos requisitos de música pura, también deja traslucir la existencia de estos dos planos. El barítono, al comienzo, se coloca en un plano separado del resto; encarna el papel del Apóstol Juan, a quien Dios le pide escribir las palabras que revelarán a los hombres el descenso de la Ciudad Celestial, de la Ciudad Eterna, que es el Dios todopoderoso en quien los hombres morarán para siempre, lo que representa otra expresión de unidad entre lo temporal y lo eterno.

## VIII

No parecería completo este ensayo sobre la unión de palabra y música en mi obra de compositor, si no mencionara, por lo menos, las composiciones para voz solista escritas con posterioridad a las *Canciones en estilo popular*. Una de ellas es la *Biografía mínima de Salvador Allende* op. 85, para voz, guitarra, trompeta lejana y percusión; una especie de tonada-elegíaca, sobre un poema de David Valjalo, a la memoria del Presidente de Chile. Se agregan a ésta las *Canciones a seis* op. 87, para voz y cinco instrumentos, sobre poemas españoles del siglo XX, y *Ash Wednesday* op. 88, para mezzo-soprano y orquesta de cuerdas, sobre el poema de T.S. Eliot.

Mi más reciente alianza con la voz humana es el opus 106 en mi obra; una comedia musical para ser cantada y actuada por niños, basada en el cuento tradicional mexicano cuyo título en inglés es *The Goat who couldn't Sneeze* (La cabra que no podía estornudar), en que empleo melodías muy simples para ser acompañadas por un conjunto de doce instrumentistas.

## IX

A estas alturas en mi ya extensa peregrinación como músico por la senda del lenguaje, miro hacia atrás y Altazor vuelve a revelárseme como el intérprete más fidedigno de lo que pienso que es la esencia en las relaciones de palabra y música. Su viaje por el universo, que Braulio Arenas tan acertadamente describió como el “de la palabra humana vuelta verbo poético”, me invitó a descubrir en éste lo místico y polémico que es substancial a la *Missa*, extendió ante mi imaginación y el espacio poblado de astros, el mar y los volcanes, las “primaveras que no pueden nacer” y “la luz de Dios que se enciende y nos deslumbra”, y también me condujo, en su utópica trayectoria, al lugar donde palabra y música se funden sin pedirse ayuda. Altazor, que es la palabra misma, lo logra en el Canto VII. Huidobro lo hace hablar aquí en una algarabía de sonidos y articulaciones que a veces envuelven referentes acústicos, pero que siempre se suceden como motivos sonoros, inspirados seguramente por esa “cítara plantada en mi cuerpo” que el poeta menciona:

Tralalí  
 Lali lalá  
 Arearu  
     urulario  
 .....  
 Rimbibolam lam lam  
 .....  
 Olamina olasica lalilá  
 Isonauta  
 Olandera usuaro  
 La ia campanusa compasedo  
 Tralalá.

(Canto VII)

Es la etapa final en el viaje de la palabra humana; donde se ha “vuelto verbo poético”, donde su capacidad de sugerir ha prevalecido sobre la de puramente representar.

Yo no usé este material, como tampoco el del Canto VI, en que el progreso hacia la sublimación del verbo está expresado con el empleo de frases rotas. Nada de esto habría servido a los propósitos que me impulsaron a escribir la *Missa* y a las interpolaciones complementarias del texto litúrgico. Por el contrario, habrían oscurecido el mensaje que me propuse comunicar.

Sin embargo, la ambición del poeta de remontarse a la esfera sublime donde la palabra desnuda, libre de toda connotación sinonímica, se pudiera exponer en su más absoluta pureza de contenido sonoro y rítmico, constituyó un impulso que siempre estuvo presente en el proceso de creación de mi obra. Para mí el Canto VII expresa la sublimación del verbo y no la agonía y destrucción de éste, como lo ve Oscar Hahn, donde, según su criterio, “la experimentación creacionista ha terminado con la muerte y pulverización del héroe.”

Aun sin haber empleado materiales de sus Cantos VI y VII, el haberlos interpretado a mi manera me ayudó a concentrarme en la esencia sonora y estructura fonética de las palabras que Huidobro escogió para expresar cada una de sus imágenes y pensamientos. No me cabe la menor duda que ésta fue una consideración que el poeta tuvo de comienzo a fin al escribir su *Altazor*.

Observemos a continuación algunos casos que en el proceso de concebir la música me fueron relevantes.

El vocablo "solo", en su desplazamiento monofónico dentro de la misma vocal y suspenso que genera su estructuración de una primera sílaba acentuada y fuerte, seguida de otra que pierde toda dimensión y apoyo, a Huidobro debe haberle expresado fonéticamente el caer de *Altazor* "al fondo del tiempo", "al fondo del infinito", "al fondo de sí mismo". La sensación de desgajamiento, de suspiro que se pierde en "el año que agoniza", de tránsito hacia la nada, se agudiza en la palabra misma, que queda abierta. Para mí esta característica adquirió tal relieve, que para la primera intervención del tenor escogí las insistentes repeticiones del vocablo que Huidobro emplea en la decimosegunda estrofa del Canto I. Este generó el motivo que muestra el ejemplo 4, en que la primera sílaba está engastada en una nota larga, o en una sucesión prolongada de notas, que conduce a la nota muy breve aparejada a la segunda sílaba. La fugacidad de esta última está, además, acentuada por la ausencia de una resolución que nos lleve a un terreno armónico firme, con lo que nos deja flotando en el vacío que el poeta sugirió.

A lo anterior podríamos agregar el caso del contenido dramático y fonético de la imagen "Dios amasado a mi congoja". La sucesión de fonemas monocordes e impelentes del vocablo "amasado", realza la idea de la penetración de Dios en la congoja humana, lo que *Altazor*, acto seguido de haber invocado al "Dios joven, Dios viejo/Dios lejano y cerca" (Canto I), quiere recalcar. Yo lo interpreté con una escala descendente y pausada de sonidos de igual duración, que al llegar a la palabra "congoja" se levantaban a la proverbial séptima para expresar en esta disonancia la dimensión del dolor de los hombres.

La sucesión de consonantes fuertes encabezando diptongos agudos que envuelve la exclamación, "¡No puede ser! ¡Cambiamos nuestra suerte!", acentúa el carácter de anhelante reto con que Huidobro la concibió, y que a mí tanto me sirvió para que *Altazor* respondiera al *et in terra pax* del Gloria. La línea melódica muy angular y de muy amplio rango que yo le asigno al tenor, refleja musicalmente la impaciencia de *Altazor* ante una paz que el hombre ha proclamado con insistencia, sin contribuir a ella (ver ej. 13).

Muchos otros ejemplos sería posible ofrecer, en que la rica y variada imaginación de Huidobro se combina con expresiones fonéticas y secuencias rítmicas de vocablos que acentúan el carácter y contenido de éstas.

En el proceso de "poner música" a la palabra, o más bien, de "ponerla en música", vale decir, traducirla a sonidos, el compositor se enfrenta a ese tipo de ambigüedad que William Empson define como "cualquier matiz verbal que da lugar a reacciones alternativas en el empleo de un recurso determinado del



Tenor solista

♩ = 72

No pue - de ser! Cam - bie - mos cam -  
-bie-mos nues-tra suer - te! No pue - de ser!

EJEMPLO 13

lenguaje”<sup>13</sup>. En el caso de *Altazor* me fue a veces difícil abstenerme de interpretar la palabra poética como la expresión de un conflicto propio del autor mismo. El lenguaje sacrilego e iconoclasta que con frecuencia Huidobro emplea y que Hahn atribuye principalmente a “la ruptura con el cristianismo” que orienta su obra después de su encuentro con el pensamiento de Nietzsche, a mí me sirvió en ciertos momentos relevantes de mi obra para aspirar precisamente a lo opuesto. En su confrontación con el *Ordinarium*, pasajes de esta naturaleza contribuyeron a realzar la idea de una honda profesión de fe cristiana. Dirigido hacia esos horizontes el gesto hereje del poeta me pareció más bien el producto de la necesidad de resolver una crisis religiosa, y esa alternativa fue la que me brindó el contenido preciso que encontré en el poema y que guió mi pensamiento en la selección que realicé para las inserciones troparias del tenor en la *Missa in tempore discordiae*.

Además, el poder relacionar la estructura fonética de las palabras en su acepción y con su contenido aceptivo o iconográfico y sinonímico, contribuyó muy efectivamente a la concepción de los motivos musicales que inventé para sostenerlas. Le debo esta experiencia a Vicente Huidobro; al creacionista que escuchó sus palabras antes de escribirlas, como si fueran sonidos, y para quien *Altazor* fue el que buscó “envuelto en sonos”, desde donde brotaban “las palabras y los ríos”.

<sup>13</sup>William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (Ed. New Directions, Nueva York, 1947).

## *“Dramme per Musica” en las obras de Juan Orrego-Salas, ópera 76-106*

por  
*Gerald R. Benjamin*

Al comenzar este trabajo sobre el destacado compositor chileno Juan Orrego-Salas, me siento algo disminuido, porque él fue quien me introdujo en la música de Latinoamérica desde su surgimiento durante el período colonial, a través de las variadas etapas del nacionalismo para culminar en la música de nuestros días. Pero también me siento abrumado por la responsabilidad de tratar una obra como la suya en la página impresa; es decir, hablar “acerca” de la música.

Los rasgos estilísticos, que nos parecen a veces tan obvios al escuchar la música, son a menudo difíciles de traducir en palabras; sin embargo, tal como he tratado de hacerlo durante años con mis alumnos en clases dedicadas a estudios generales y especializados, he llegado a la conclusión de que si uno sigue la música en su propio lenguaje de elementos absolutos (timbre, altura, dinámica y metro/ritmo), y trata de ver qué interacciones hay en la textura dentro de su devenir temporal, surge una manera significativa de evaluar su formato (cerrado o abierto), por consiguiente, su significado estético.

Este es el modo en que he tratado de estudiar este gran cuerpo de obras de Orrego-Salas, que abarca composiciones del género dramático, de cámara, para solista y grandes conjuntos.

El compositor es quien prioriza los géneros de la música y crea un estilo propio. Con optimismo, en este caso, la metamorfosis se hará evidente a través de mis palabras. Habiendo conocido toda las obras, ya sea directamente o a través de partituras, puedo, por lo tanto, dar fe de la firme continuidad y madurez gradual del estilo del compositor.

Si no tengo éxito en demostrar esto, no es falta del compositor sino que mía. Expreso mi profunda gratitud a los editores de esta renombrada publicación, la *Revista Musical Chilena*\*, por permitirme ser parte de este homenaje a un gran compositor en la edición testimonial que celebra el tributo de su país, al serle otorgado el Premio Nacional de Arte en Música por su vida y obra.

\* \* \*

**De profundis** op. 76, para tuba y cuarteto de violoncellos fue compuesto en diciembre de 1979 y está dedicado a Harvey Phillips, quien también encargó la obra. Es una pieza seria que explora las profundidades del sonido de esta combinación instrumental, nueva para Orrego-Salas, y así surge el título tan significativo de este famoso salmo. Basado en el esquema renacentista de canzona/ricercar, su formato sugiere la sucesión de secciones autónomas de diferente carácter inherente a la canzona multi-seccional. Igualmente recurre

\*El dibujo musical de los ejemplos 15, 23, 38 y 39 fue realizado por Raúl Donoso.

al proceso de "búsqueda" del ricercar, expresado aquí a través de una textura contrapuntística de dinámicas, timbres, alturas y esquemas rítmicos y métricos. Desde el comienzo, el acorde rítmico inicial en apoyatura (*sff*) en el cuarteto de cellos, expresa una intensidad dramática, que permite el despliegue del carácter introspectivo de las expansiones del módulo serial de 12 notas, libremente tratado mediante el timbre de la tuba (ver ej. 1).

The image shows a musical score for a tuba and four cellos. The tuba part is at the top, marked 'Lento (♩ = 66)'. It begins with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Below it are four staves for cellos, labeled 'v.cello 1' through 'v.cello 4'. These parts feature a dense texture of chords and notes, with some parts showing a tremolo effect. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

EJEMPLO I  
De *profundis* op. 76, cc. 1 y sig.

Los acordes disminuidos, que resuelven en acordes de cuarta, se superponen para crear una tensión interválica de segundas mayores y menores. Esto tiene el carácter de una creciente expectación tonal, asociada a variados motivos rítmicos en una textura concertante. En la medida en que la textura se engruesa o se adelgaza, se presenta una miríada de timbres tonales derivadas de procedimientos técnicos, tales como los trémolos medidos de cello, que alternan diferentes cuerdas en la misma altura (III, II, III, II, III, II). Este es un recurso reminiscente de los instrumentos de traste del siglo XVI, cuando el trémolo no era efectivamente un "estilo" de tocar el "nuevo" cello del siglo XVII, sino que un ornamento idiomático característico de la viola de traste. Claramente, Orrego-Salas extrae aquí del cuarteto de cellos todos los efectos timbrísticos necesarios para crear un aura de variaciones espectrales, mientras que combina esquemas rítmicos que generalmente van de lo simple a lo complejo, proceso que a la vez expande y unifica la textura.

Dentro del formato multi-seccional de esta serie continua de variaciones, se logra la diversidad mediante cambios de tempi y de mensuración. Por su parte, los esquemas rítmicos ostinato aseguran la integridad seccional del carácter, estilo y forma. Aquí encontramos a un Orrego-Salas como un neoclasicista que explora un nuevo medio sonoro en la música de cámara tal como lo hicieron los primeros clásicos vieneses, Mozart y Haydn, en su búsqueda de una originalidad creativa dentro del ámbito del pequeño conjunto.

\* \* \*

En un artículo titulado "Presencia de la arquitectura en mi música"<sup>1</sup>, Juan Orrego hace referencia al libro de Leonard B. Meyer "Music, the Arts and Ideas; Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture" (Chicago: Universidad de Chicago, 1967). En relación con el

concepto de funcionalismo como un proceso formativo de las artes creativas Meyer indica, "el funcionalismo en la música... puede ser definido como las implicaciones que un evento musical, sea un sonido, una frase o una sección, pueda tener en otro evento de la misma composición".

En este mismo artículo, Orrego-Salas ofrece una pista en relación al proceso de composición empleado en el **Concierto** para oboe y orquesta de cuerdas op. 77 (1980), obra de tres movimientos. Este procedimiento consiste en derivar todo el material de una sola frase melódica, la cual no aparece en su forma original sino hasta el tercer movimiento, donde presenta dramáticamente con el fresco timbre solístico del primer violín, un color que el compositor mantiene en reserva, por así decirlo, para que en ese punto se produzca el mayor impacto dramático (ver ej. 2).

The image displays two systems of musical notation for a concertino for oboe and string orchestra. The first system, starting at measure 49, features a melodic line in the oboe part with the instruction "1.ª del procedente" above it. The string parts are marked with dynamics such as *pp*, *p*, and *mf*, and include performance directions like "cantabile", "piu mos tolo", "gli altri", "con mod.", and "cresc. mod.". The second system, starting at measure 58, includes the vocal line "mi - ra la mon-ta-ña..." and the instruction "poco rall...". The string parts continue with dynamics like *pp* and *mf*, and performance directions such as "tutti unis.", "vra. mod.", and "vra. mod.". The score is written in a standard musical notation with various clefs, accidentals, and dynamic markings.

EJEMPLO 2

Concierto para oboe y orquesta op.77, III, cc. 49 y sig.

<sup>1</sup>RMCh, XLII/169 (enero-junio, 1988), p. 19.

No importa que la inscripción "levántate y mira la montaña" que aparece en la parte de violín, sea visible sólo para el solista y el director, porque el contorno lineal de este simple tema ha impregnado la textura completa del concierto, al ser escuchado por los intérpretes y auditores. Nos recuerda el concepto renacentista de *musica reservata* tal como lo describe Coelius al referirse al proceso creativo de su maestro Josquin des Prés. El secreto subyacente puede ser conocido sólo por unos pocos, pero su espíritu y temperamento son conocidos por todos mediante un método creativo especial. En el caso del gran compositor franco flamenco, este nuevo proceso consistía en componer todas las partes simultáneamente, de manera de poder controlar adecuadamente las disonancias y consonancias, respetando al mismo tiempo el sentido general y específico del texto. En el *Concierto* para oboe de Orrego-Salas, el secreto ha sido revelado a nosotros por el compositor, pero la realización es más bien secundaria, porque la integridad del fenómeno creativo ha sido asegurada a través de la metamorfosis del tema en sus variadas permutaciones rítmicas, métricas, dinámicas, timbrísticas y de altura.

III

ob. Interludio, piu mosso 1.56

cb. ppp

EJEMPLO 3

*Concierto para oboe y orquesta op. 77, III, Interludio, cc. 1 y sig.*

Dentro del contexto, el interludio para oboe constituye a la vez un puente de continuidad con el segundo movimiento, *Adagio*, que lo precede, mientras que enfatiza dramáticamente el *Allegro Vivace* del comienzo del tercer movimiento (ver ej. 3). Está basado en un elemento del tema de la *Plegaria del labrador* de Víctor Jara, el intervalo de tercera, el cual se trata mediante un giro característico que se asemeja al ornamento conocido como *coule de tierce* del siglo XVIII, de acuerdo a la descripción de d'Anglebert, esto es, una tercera ascendente o descendente ligada en portamento. Este movimiento gradual dentro del ámbito de una tercera menor produce frescura, dado que a través del movimiento lento precedente, el mismo intervalo fue tratado en estilo de *canto plano*.

A lo largo de este movimiento, los "puntos de imitación" contrapuntísticos saturan todas las partes en una secuencia continua de variaciones, tanto del intervalo de tercera como del contrastante tetracordio lineal conjunto. Los sutiles cambios de color proporcionados por las diferentes técnicas de las cuerdas (arco, *pizzicato*) en combinaciones dinámicas de unis y divisi contribuyen a establecer un ambiente general de tranquilidad y reflexión.

En el movimiento inicial Orrego-Salas presenta el tema en el carácter de un apretado scherzo bucólico, después de una introducción lenta de catorce compases, en la que el acompañamiento de las cuerdas emplea los característicos intervalos de tercera en ritmos aladamente sincopados en aumentación. Después de una corta exposición *allegro* de 11 compases de la orquesta de cuerdas, el oboe presenta en *staccato* y *gracioso* una exposición doble, mientras los violines en *pizzicati* acompañan con un contrasujeto lineal.

Al escuchar el concierto en su totalidad siguiendo el orden normal de sus movimientos, se percibe un proceso de cambio continuo, aunque de alguna manera comprimido en secciones de diferente carácter de las que surge el contenido estético. Nos recuerda la temprana influencia del contrapunto bachiano, aprendido inicialmente por el compositor a través de un cuidadoso estudio de ese gran maestro barroco durante sus cursos de análisis con Domingo Santa-Cruz. Esta obra de Orrego-Salas es como el *Arte de la fuga*, por lo menos en las técnicas que emplea de presentación temática, retrogradación, inversión, disminución y aumentación. Sólo la conclusión dramática en el movimiento final evoca la técnica que Orrego-Salas declara haber aprendido de Aaron Copland, quien recomendaba que en materia de orquestación se usaran ciertos timbres para definir la cualidad esencial de las secciones de la obra, pero reservar timbres especiales para la realización dramática del total de las implicaciones de una composición<sup>2</sup>.

\* \* \*

El significativo título de la cantata **Un canto a Bolívar** op. 78 (1981), referida al héroe homónimo, un romántico liberador legendario, no deja de estar asociado con el ideal griego de democracia y libertad universal, identificado aquí por la dedicatoria al conjunto chileno Quilapayún, el que comisionó la pieza. La obra está dividida en dos movimientos seccionalizados y estróficos, con una introducción lento/*allegro* para quenás y percusión y una recapitulación a la manera de coda final del *allegro*, al concluir el segundo movimiento, marcado "como un himno". Orrego-Salas se basa en una adaptación libre de textos del poeta contemporáneo chileno Pablo Neruda, extraídas de su Bolívar, los que sugieren de la manera más amplia la hermandad universal, y que a la vez preservan la asociación panhelénica del hombre con la naturaleza y el proceso aristotélico de la consumación a través de la evolución continua:

"De nuestra joven sangre venida de tu sangre saldrán paz, pan y trigo para el mundo que haremos. Tu voz nace de nuevo, Bolívar. Tu mano otra vez nace, padre nuestro que estás en la tierra, en el agua, y en el aire; Bolívar, Bolívar, Bolívar".

Desde el comienzo dos actitudes se proyectan a través de los instrumentos, una elegiaca y contemplativa, y la otra henchida de una energía rítmica, nerviosa, cuya realización se consuma en la presentación del texto por los solistas y los coros (ver ejs. 4 y 5).

El metro regular de 3/4 y la pureza de las 4as y 5as en las quenás contrasta con el metro crético de 5/8, cuya división compuesta y simple (3 más 2), permite una sutil asociación con la danza nacional chilena, la cueca. La textura es simultáneamente de melodía acompañada (quenás/charangos) y contrapuntística (percusión de timbres lineales). De esta manera la estabilidad proporcionada por las densidades acordales del rasgueo de los charangos es equilibrada por la variedad de los inesperados y, por lo tanto, dramáticos trazos colorísticos de la percusión. Al comienzo de la sección de los solistas/co-

<sup>2</sup>RMCA, XLII/169 (enero-junio, 1988), p. 7.

EJEMPLO 4  
*Un canto para Bolívar* op. 78, cc. 1 y sig.

EJEMPLO 5  
*Un canto para Bolívar* op. 78, cc. 37 y sig.

ros (ver ej. 5), todo se superpone bajo la expresión "Tranquilo y Expresivo". El ritmo *tenere* del solista es subrayado por el ritmo métrico en ostinato del acompañamiento lineal. En este caso las apoyaturas acordales no resueltas son asignadas al coro más que a los charangos. Este procedimiento de cambio continuo de texturas lineales y acordales entre timbres, tiene una analogía con la imagen visual de la arquitectura de Orrego-Salas, que

observa el paisaje natural como algo horizontal, interrumpido por elementos verticales, cuya presencia delinea y establece la estructura formal. A través de esta obra el tratamiento del texto (en la colocación de las palabras e ilustraciones musicales) sirve para acentuar este dualismo de líneas abiertas (melismas en *tenuto*) con puntuaciones verticales (recitativos prosódicos declamatorios en estilo gregoriano). Todo esto tiende hacia una estructura sintética de la textura por medio de la continua interrelación de los cuatro géneros del timbre, ritmo/metro, altura y dinámica.

\* \* \*

**Variations for a Quiet Man** op.79, para clarinete y piano (1980), están dedicadas a Aaron Copland en su 85º aniversario. Este pequeño conjunto de variaciones continuas está basado en un motivo de cuatro notas extraído del *Retrato de Lincoln* de Copland. Cada una de las variaciones seccionales tiene un contenido característico, que generalmente alterna el tempo pausado (lento), contemplativo (*adagio*) y de siciliana pastoral (*piacevole*) por un lado, y lo liviano (*allegro*) o brusco (vivo y rústico) por el otro. Después de la cita directa inicial del motivo de Copland en el clarinete, el tema se elabora mediante transposiciones melódicas, expansiones lineales sobre amplias tésituras y paráfrasis libres de la célula citada. La unidad de contenido en cada sección está a cargo de la parte del piano. Las secciones alternan entre la calma pastoral (consistente en acordes ampliamente espaciados que suenan sucesivamente sobre cuartas, quintas, sextas y séptimas cromáticamente alteradas, no diferentes a la *scordatura* de las cuerdas al aire de la guitarra) y secciones con un impulso de gran energía, cuyo movimiento irregular se obtiene por la combinación en sucesión de metros simples y compuestos (ver ej. 6).

El punto medular en este formato seccional surge en el penúltimo *piacevole* cuya estabilidad métrica asegura un aire de pastoral, de serenidad casi sefaradí. Aun aquí, sin embargo, el compositor mantiene una suerte de contrapunto métrico, al combinar proporciones sesquialtera de 3:2 (ritmo triple simple en el clarinete contra ritmo compuesto doble en el piano), una cualidad renacentista similar a la de sus *Canciones castellanas* op. 20 (1948), escritas en el momento en que él aún estaba bajo la fuerte influencia como compositor de Aaron Copland.

\* \* \*

Las **Canciones en el estilo popular** op. 80, para voz y guitarra (1981), están basadas en tres de las *Odas elementales* de Pablo Neruda ("Oda al aire", "Oda a la cebolla" y "Oda al pan"). Este ciclo de canciones, junto con el op. 78, *Un canto a Bolívar* y el op. 83, *Lo que no digo, lo canto*, pertenece a un género estilizado de prácticas tradicionales folclóricas y populares, las cuales están imbuidas de la vertiente hispanoamericana. Todas tienen un formato estrófico y de alguna manera se asemejan a las tradiciones estilísticas del aire, tonada y cueca aunque no en su sentido concreto. Los significados ocultos y las asociaciones metafóricas con la naturaleza (tierra, aire, fuego, agua) o con la humanidad, en su confrontación con esas fuerzas y sus consecuencias resultantes en opresión, lucha, y libertad idealista, ciertamente demuestran que el compositor se preocupa de la humanidad en general y que es perfectamente capaz de producir una "escena oculta" en la que los significados sociales están a menudo velados por términos satíricos, pero cuya importancia no puede ser negada.

La primera de estas baladas tiene un lirismo del *bel canto*, y es, tal vez, la más evasiva en su contenido, con un tema que expresa el anhelo de todos los hombres de ser libres



EJEMPLO 6  
*Variations for a Quiet Man* op.79, cc. 1 y sig.

como el aire, no embotellados o encajonados. En los términos del contexto, se percibe aun la implicación de una amenaza velada. En la “Oda a la cebolla”, el buen humor terrenal es más obvio, y el espíritu de la cueca sugiere un aire como de danza; “cebolla generosa, estrella de los pobres, clara como un planeta, eterna, intacta y pura, más hermosa que un ave de plumas cegadoras, granizo de la ensalada”. Existe un tipo de sátira presente aquí. El texto de la canción final, “Al pan”, se reduce a la fuerza más básica y elemental de la vida, la cual, si es negada por el impío hombre rico que trata de controlarla, producirá una lucha, porque los hombres libres no son mendigos del pan. Existe un tipo de *ritornello* con el tema de “Al aire”, un *ritornello* con significado, presentado esta vez en lenguaje concreto, si bien estilizado musicalmente. La selección del medio guitarra/cantante es la más apropiada para estos tipos de danza/canción popular. El texto se trata de manera casi exclusivamente silábica para permitir la claridad de presentación del monólogo narrativo. Por momentos la música subraya dramáticamente ciertas palabras por medio de los acentos rítmicos y dinámicos o por el ascenso/descenso de la línea vocal (ver ej. 7). La serie está dedicada a la hermana del compositor, Teruca (Teresa), en su 70º cumpleaños.



los acordes *tenere* configuran un carácter de anticipación quieta, asegurada en el *crescendo* a la manera de canto llano de la frase coral "Simón Bolívar".

A medida que progresa el segundo movimiento, *Testimonio*, el coro participa cada vez más en la textura musical, con una completa recitación de las ideas expresadas a través de los escritos y cartas del libertador. Es el movimiento más parecido al de su predecesor, op. 78, especialmente en su orquestación de cámara, así como en las modulaciones métricas.

El segundo movimiento (*Testimonio*) se caracteriza orquestalmente por el manejo de masas sonoras en textura concertato. A pesar de que el coro está más involucrado en la narrativa del texto, mantiene un sentimiento de calma reflexiva. Las frases más pronunciadamente dramáticas son asignadas al narrador: "la esclavitud es hija de las tinieblas; es más difícil sacar un pueblo de la servidumbre que subyugar uno libre; renovemos en el mundo la idea de un pueblo que no sólo se contenta con ser libre sino que quiere ser virtuoso; el ejercicio de la justicia es el ejercicio de la libertad".

En el tercer movimiento, *Retorno*, la síntesis textural integra al narrador, los coros y la orquesta. El papel del coro de establecer y mantener la tensión dramática está integrado completamente a la textura musical, al mismo tiempo que adopta la acción declarativa de la emoción pura en catarsis mimética, reminiscente del coro griego.

El concepto de una orquestación en estratos, basada en masas de timbres (maderas, bronces, percusión, coro, cuerdas) a la manera de conjuntos completos en el ideal renacentista, permite la transparencia de la textura, a pesar de los agregados de dinámica y altura en *tutti*. La dinámica y la altura también realzan la claridad de la textura al generar movimiento, a través tanto de los *crescendo* y *decrescendo*, así como en las combinaciones acordales de alturas, las que el compositor trata en distribuciones espaciales para poder establecer colores armónicos específicos.

\* \* \*

**Tangos** op. 82, para once instrumentistas (1982), fue comisionado por los filántropos Sr. y Sra. Donald Kalm para el Primer festival latinoamericano de música de cámara, que tuvo lugar en Miami, Florida, en octubre de 1982, bajo el auspicio conjunto de P.A.C.E. (Performing Arts for Community and Education) y la Universidad de Miami. La obra está dedicada por el compositor a los miembros del Gusman Hall Chamber Players. Dentro de un solo movimiento, Orrego-Salas se las arregla no sólo para presentar las diferentes facetas del tango (a veces sentimental y lírico, pero otras veces rudo y sensual con acentuados rasgos rítmicos), sino que también aprovecha la ocasión para citar otras tradiciones del salón de baile, derivadas de los rag para piano de Kurt Weil y Stravinsky. De hecho, ya sea en forma consciente o subliminal, hay una cita directa del comienzo de la versión instrumental para conjunto de cámara de *Die Dreigroschenoper* de Kurt Weil. Esta cita sirve como material seminal del tema básico inicial de la obra (ver ej. 8).

La cita característica se inicia en el compás 5 del ejemplo 8. En el transcurso de la obra es libremente parafraseada por el compositor dentro de esquemas rítmicos ligeramente sincopados, los cuales son realzados más adelante por contrapuntos rítmicos y timbrísticos. Las confortables armonías de terceras, aunque tratadas cromáticamente y en el modo menor, muestran una cualidad popular intencionalmente diferente a la mayor parte del vocabulario armónico del compositor en este período. Aparece como intención consciente del compositor el mantener estos *Tangos* dentro de un ambiente prístino y popular, reflejo de la gente y del ambiente del salón de baile. El primer contraste significativo de carácter ocurre en el compás 56, indicado *martellato* por el compositor, donde aparece un esquema homorrítmico percutado con una lánguida melodía solística en la flauta. Esta

MODERATO  $\text{♩} = 78$

Flute

Clarinet in Bb

Trumpet ind.

Bass Trombone

Guitar

Accordion

Piano

Percussions set and Vibraphone

Violin

Cello

Double Bass

-written in C

EJEMPLO 8  
Tangos op. 82, cc. 1 y sig.

sección tiene el aire de milonga y es una reminiscencia de la payada, o duelo de palabras y proeza de esa tradicional competencia cantada.

Dicho solo rapsódico de flauta rápidamente se transforma en *bicinia*, con la incorpo-

The image displays a musical score for Example 8 (Continuation). It consists of several systems of staves. The top system includes a treble clef staff with a circled '11' and a piano (*p*) dynamic. Below it are two more staves, one with a bass clef and another with a treble clef, both featuring complex rhythmic patterns and dynamics such as *mf* and *sf*. The middle system shows a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic and various articulation marks. The bottom system continues the complex notation with dynamics like *p* and *mf*, and includes a circled '11' with '(mus)' next to it. The score is densely written with notes, rests, and dynamic markings.

EJEMPLO 8 (Continuación)

ración del clarinete al dúo concertante. De hecho, esta sección presenta a los diferentes miembros de la banda ejecutando una serie de variaciones continuas jazzísticas del tipo *take-five*. El compositor reserva para el final el mayor grado de intensidad, por medio de

una sucesión de cambios métricos, asociados con ritmos sincopados y acentos dinámicos sorprendidos que producen una escena altamente dramática, la cual podría fácilmente colocarse en el ambiente de Montmartre, del mundo de los rag para piano de Stravinsky de la década del diez o del veinte del presente siglo. La indicación *enfático* en el piano es una vez más una reminiscencia del tema "secreto" que subliminalmente conecta los variados segmentos y materiales musicales provenientes del medio de esta deportiva danza.

\* \* \*

El op. 83, **Yo digo lo que no digo**, para solista femenina, coro masculino y conjunto instrumental, sobre textos de Eduardo Carrasco (1982-83), es otra pieza de la trilogía en la vena de la canción folclórica/popular, que data de la década de los 80 (cf. op.78 y op.80). Se inspira en el formato seccional del villancico del siglo XVI que alterna estrofas y refrán. Las seis estrofas puestas en música (hay una séptima estrofa omitida en la partitura) tienen todas la misma música y carácter, con la excepción de la penúltima en la que el compositor introduce un *meno mosso* y cambia el carácter a una sombría y meditada reflexión.

Lo que al pueblo hoy se le quite,  
lo pierde mañana el ladrón,  
pues no hay fruto que perdure,  
si a los demás se les negó.

En esta sección el compositor abandona el cadencioso metro compuesto y las armonías en terceras de las restantes estrofas y el recurrente refrán, y se mueve en simples esquemas rítmicos binarios, y en armonías abiertas. El efecto en la línea vocal es un formato de composición continua (*through-composed*), que obviamente destaca el tono implícito de esta estrofa (ver ej. 9).

The image shows a musical score for a vocal soloist and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: "Lo que al pueblo hoy se le quite, lo pierde mañana el ladrón, pues no hay fruto que perdure, si a los demás se les negó." The piano accompaniment consists of four staves. The first staff is the right hand, and the second and third are the left hand. The fourth staff is a basso continuo line. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo), and a tempo marking *meno mosso*. The key signature has one sharp (F#).

EJEMPLO 9

*Yo digo lo que no digo* op. 83, *Meno mosso*, c.b y sig.

Al igual que *Un Canto a Bolívar* op. 78, esta obra también está dedicada al conjunto chileno Quilapayún, lo que explica las similitudes en instrumentación.

\* \* \*

En palabras del compositor la *Balada* op. 84, para violoncello y piano (1982-83), dedicada a Janos Starker, "representa un testimonio de afecto a un amigo y colega y de admiración a un gran artista". En una nota personal que me fuera enviada por Orrego-Salas, aparece la siguiente descripción de su carácter general:

*"Yo describiría esta obra de un movimiento como notablemente romántica y de carácter inequívocamente narrativo. Dentro de una constante reiteración de ciertos motivos y esquemas básicos, evoluciona libremente de secciones sombrías y misteriosas, a otras abiertamente apasionadas, o a pasajes rítmicos con impulso de danza. Resaltan las cualidades virtuosísticas del violoncello, al mismo tiempo que su calidez y lirismo, dos niveles de interpretación en los cuales Starker es exímio. La parte del piano no es menos exigente que la del violoncello. Ambas comparten su amplio rango dinámico y de alturas, su agilidad y su participación en el desenvolvimiento dramático de la composición".*

A la fecha, éste es tal vez uno de los mejores ejemplos en la obra de Juan Orrego-Salas, que ilustra su concepto del motivo celular elaborado mediante variaciones de carácter generadas por el contexto musical en cada momento. El concepto de lo celular está presente y es fácilmente reconocible debido a su propia naturaleza melódica (ver ej. 10).

Plù mosso ed appassionato ♩ = 52

The image shows a musical score for the piano part of 'Balada op. 84, cc. 9 y sig.'. The tempo is marked 'Plù mosso ed appassionato' with a quarter note equal to 52 beats per minute. The score features a complex texture with multiple layers of chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *mf*, *ff*, and *mp*. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

EJEMPLO 10  
Balada op. 84, cc. 9 y sig.

La amplia tesitura de la parte del piano, en este punto y a través de todo el movimiento, unida a las gruesas armonías de terceras, producen una textura neoclásica brahmsiana, condicionada por el cromatismo y las ampliamente distanciadas armonías de séptima, tan típicas del estilo del compositor. Dada la inagotable cantidad de variaciones de carácter que el tema celular "x" adopta, es dable hacer notar que éste, en la introducción *lenta* y *misteriosa*, es usado como punto de referencia tonal para proveer una conclusión estética, al aparecer en puntos claves dentro del formato de un solo movimiento. Uno de éstos es casi una recapitulación completa del material de apertura poco antes de la sección inspirada en la cueca, la que conduce a la vigorosa conclusión de la obra.

La combinación acostumbrada de los patrones rítmicos binarios, compuestos y multimétricos, en rápida sucesión en el cello, se conjugan con combinaciones irregulares, en la parte del piano, la que además se articula con pausas y acentos dramáticos. Todo conduce a un gran *finale*, marcado *ampio* (amplio), a medida que el cello y el piano despliegan simultáneamente el esquema rítmico sesquiáltero, un recurso actualmente muy común en el estilo de Orrego-Salas.

\* \* \*

Acerca del op. 85, **Biografía mínima de Salvador Allende**, el compositor ha manifestado lo siguiente: "la *Biografía mínima* op.85, compuesta en febrero de 1983, por encargo de *Cultura Chilena* [una revista que se publicó en Los Angeles (California)], para ser incluida en un número especial destinado a conmemorar el 10º aniversario de la muerte del último presidente [constitucional] de Chile, Salvador Allende. Su gobierno democráticamente elegido, fue depuesto el 11 de septiembre de 1973, por el brutal golpe perpetrado por las fuerzas armadas comandadas por el general Augusto Pinochet, quien encabezó la junta militar que desde entonces [hasta marzo de 1990] gobernó el país con poderes dictatoriales sin precedentes".

"Esta composición es una simple canción que pretende reflejar, por un lado, el poema del escritor chileno David Valjalo y, por el otro, el espíritu que guió los ideales de Allende de conducir a Chile por el camino del socialismo, dentro de los marcos de la democracia, libertad y pluralismo, y ajustándose a la idiosincrasia y hábitos de su pueblo".

"El carácter que prevalece en este pequeño 'in memoriam' es el de la 'tonada' chilena, una canción folclórica de corte lírico en un metro lento de 6/8 o 3/4. La guitarra juega un papel importante al enfatizar el carácter de esta forma tradicional, mientras la trompeta distante provee un sustento elegíaco por la evocación del bien conocido llamado de bugle, que generalmente acompaña el último rito de despedida a una persona fallecida. Dos wood-blocks y un tambor cubierto se emplean para destacar los rasgos rítmicos de la pieza y agregar algunos toques colorísticos".

Como lo demuestra el ejemplo siguiente, el compositor asigna distintas funciones a los variados timbres instrumentales. La voz presenta un estilo prioritariamente declamatorio, altamente emocional en su expresión del contenido del texto, pero que refleja la prosodia misma de él. La guitarra provee un acompañamiento rítmico regular, cuya simplicidad define el carácter de la pieza. La percusión entrega un énfasis en lo rítmico y colorístico, mientras que la trompeta ofrece el tributo final al evocar el universal "llamado de bugle", el que además ilustra en lo musical el siguiente punto de vista del compositor:

"Fue un abierto crimen en contra de nuestro pueblo y nuestras tradiciones y la dictadura que siguió, constituyó uno de los momentos más tristes de nuestra historia" (ver ej. 11).

\* \* \*

En relación al **Concierto** para violín y orquesta op. 86 (1983), deseo remitir al lector a dos artículos publicados en la *RMCh* que tratan sobre esta hermosa obra, especialmente el detallado estudio de Ricardo Lorenz Abreu titulado "El Concierto para violín y orquesta opus 86 de Juan Orrego-Salas"<sup>3</sup> y un estudio más general escrito por el compositor mismo,

<sup>3</sup>*RMCh*, XXXVIII/162 (julio-diciembre, 1984), pp. 147-153.





Como lo hace notar el compositor: "constituyen éstos el microcosmos de este Concierto, equivalente al que encontraría en un punto, una recta y una curva, un diseñador operando en base a estos elementos en su creación"<sup>5</sup>.

La obra sigue la norma de los tres movimientos del *concerto*, tradicional desde el período barroco. Los movimientos de este concierto de Orrego-Salas están estrechamente ligados por una apretada expresión lírica, en textura *concertato*, de carácter y técnicas que por momentos se oponen y por momentos concuerdan. El formato seccionado del *concerto grosso* barroco (*concertino/ripieno*) es a menudo empleado para destacar los grupos orquestales de timbres específicos y para distinguir los momentos de intensa actividad virtuosística, de aquellos que expresan un sentimiento más abstracto, con el tratamiento de los motivos primarios en el *tutti*.

En una perspectiva de conjunto la forma de tres movimientos tiene una cualidad cíclica, dada la continua interacción de las cuatro unidades o motivos modulares a través de toda la obra. En el tercer movimiento hay una síntesis tipo *stretto* que culmina en minimalísticos acordes del violín solista, para esfumarse en variaciones espectrales (*cadenza e varianti*) y en un toque final de indeterminación métrica (ver ej. 13)<sup>6</sup>.

EJEMPLO 13

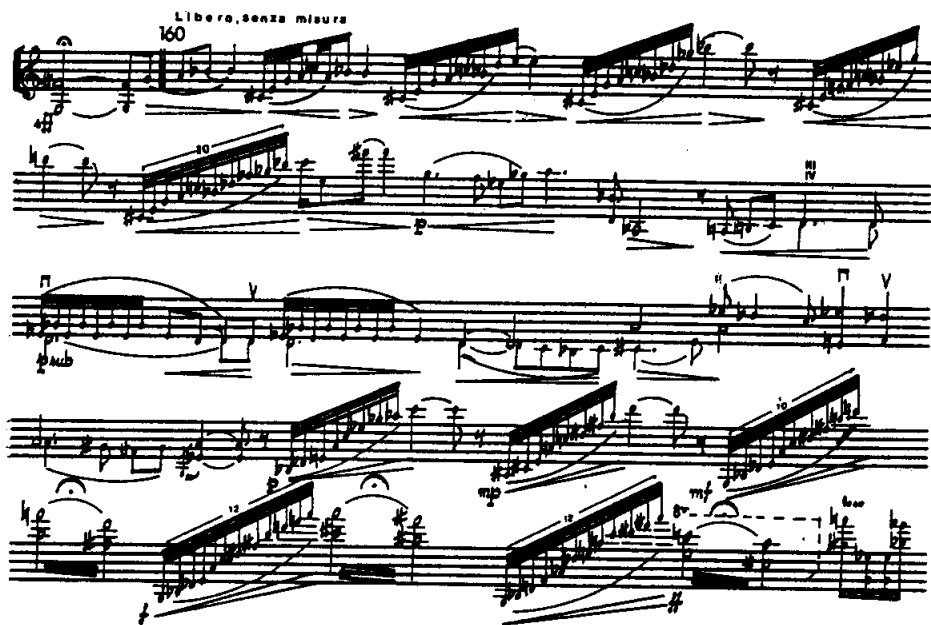
*Concierto para violín y orquesta op.86, III, cc. 351 y sig.*

El primer movimiento es tal vez el más tradicional al alternar de un dualismo de temas de diferente carácter que va, desde el lirismo fluido derivado de los módulos 2 y 3, a un

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>6</sup>El autor tuvo acceso sólo a una grabación de la parte del violín, por lo tanto, no tuvo la partitura completa para los ejemplos.

enérgico e incisivo estilo rítmico del módulo 4. Ambos sentimientos fueron inicialmente expuestos por el pensativo timbre minimalista del xilofón en *pianissimo*. El primer movimiento se estructura en base a un *ritornello*, y las variadas transformaciones modulares del primer movimiento son fáciles de seguir, debido básicamente a los cambios de textura (de expositiva a desarrollo), las densidades de textura y timbre (*concertino* versus *ripieno*), y a los pasajes técnicos e idiomáticos del violín, por ejemplo, trinos, largas notas tenidas, trémolos de arco y empleo no tradicional de los armónicos. Estos recursos anuncian el inicio de una nueva sección de la obra, y a la vez producen en el auditor un sentido de conclusión de la sección precedente. Algunos de los pasajes virtuosísticos que aparecen en este movimiento se repiten a través de la obra y sirven para el cierre sintético de tipo *stretto*, en el tercer movimiento, *finale* (ver ej. 14).



EJEMPLO 14  
Concierto para violín y orquesta op. 86, I, cc. 160 y sig.

La indicación “Libero, senza misura” en el ej. 14, encuentra una adecuada contrapartida en los *glissandi* en fusas, en el trino de terceras y en los pasajes lineales libres *ad libitum*, que evocan los módulos 1 y 2. Estos dos elementos reaparecen en los compases finales de la obra.

El segundo movimiento, *Adagio espressivo*, está contruido en un formato ternario ABA y combina los módulos 3 y 2 (sección A) con el módulo rítmico 4 de la sección B. Éste es el más autónomo de los tres movimientos y sirve como relajación de las fuerzas tensionales de los movimientos que lo enmarcan. No obstante, la corta *codetta* de seis compases en la que el módulo rítmico incisivo súbitamente se transforma en rítmicamente disminuido, crea una intensidad la cual sólo se libera en el *attaca* del tercer movimiento, *Allegro rutilante*.

El material de apertura del tercer movimiento está derivado de la conclusión del primero (específicamente acordes en distribución amplia que emplean armónicos naturales). Esto parece establecer el tono para una característica focalizada en un despliegue tímbrico y de *Klangfarbenmelodien* dentro de un proceso de composición continua (*through-composed*), que alterna con ritmos y secuencias de altura tanto indeterminados como determinados (ver ej. 15).

Allegro rutilante  
♩ = 144

## EJEMPLO 15

Concierto para violín y orquesta op. 86, III, cc. 1 y sig.

El segundo movimiento puede ser considerado como un interludio que alivia momentáneamente la tensión. A continuación el comienzo del tercer movimiento, con los mismos acordes y timbres del final del primero (expresados aquí en un carácter vigoroso e indeterminado), proyecta un efecto auditivo de un cierre palíndromo, si bien subliminal. Como contrapeso de esta indeterminación, el vigoroso *ostinato* rítmico, unido a las expansiones interválicas a través del cromatismo, permiten que opere el principio del minimalismo.

Considerados en conjunto, los dos procedimientos tienen el aura de una renovación continua del proceso de la textura, conjugada con la asimilación total de las cuatro unidades modulares del *Concierto*.

La obra fue compuesta por Orrego-Salas entre noviembre de 1982 y agosto de 1983, para celebrar el cuadragésimo aniversario de su matrimonio. Está dedicada a su esposa Carmen.

\* \* \*

Las **Cinco canciones a seis** op. 87, para mezzo-soprano y conjunto instrumental (1984), constituyen un ciclo bastante diferente del espíritu popular de aquellas piezas escritas a comienzo de los 80. Esta obra es de un lenguaje altamente estilizado, de un esoterismo rarificado que surge de un neo-expresionismo cuyas raíces se encuentran en el lenguaje atonal y en los formatos de composición continua (*through-composed*) de los clásicos

neo-vieneses de las primeras décadas de este siglo. Este estilo es totalmente apropiado a la naturaleza de la poesía que se emplea, con sus representaciones de la muerte, sombras, visiones lunares, psiquis interna, etc. Es una poesía de búsqueda del alma, y la música hace eco de esa postura. Estas canciones muestran a un compositor en la búsqueda de nuevos senderos de significado, y algunas de estas ramificaciones se proyectarán en la culminación de una síntesis dramática, en obras posteriores tales como la ópera *The Widows (Las viudas)*, opus 101.

En la canción basada en "Desde el umbral de un sueño", de Antonio Machado, el carácter *gentile* es predominante, desde el serpenteo lineal sinuoso del solo introductorio del clarinete, a través de los ecos vocales, cuyos ritmos irregulares dentro de las vaguedades atonales del acompañamiento instrumental, reflejan la naturaleza acariciante del corazón en busca de un alma o de una mano que siente la suavidad de una tela (ver ej. 16).

c

EJEMPLO 16

*Cinco canciones a seis* op. 87, "Desde el umbral de un sueño"

Cabe hacer notar la ingeniosa expresión del texto, ya anticipada en los rápidos arcos del violín *sul ponticello*, sobre las palabras, "sintiendo el roce de la veste pura". Este es claramente un género musical que requiere de una intensa capacidad auditiva por parte del público.

En la canción basada en "Si mi voz muriera en tierra" de Rafael Alberti, hay un elemento de familiaridad, gracias a un esquema rítmico recurrente que se presenta de consuno con el centro tonal. A partir de este punto de referencia, la voz narra el deseo póstumo de ser enterrado no en la tierra, sino que en el mar. En ese punto la línea vocal se expande secuencialmente, a medida que el texto enumera "...y sobre el ancla una estrella, y sobre la estrella el viento, y sobre el viento la vela!".

La canción basada en "No existe el hombre", de Vicente Aleixandre, constituye la parte central de este ciclo que busca, y a la vez cuestiona, la existencia y razón de ser del hombre. A pesar que las armonías son *clusters* reiterados, su disonancia es mitigada por la

arcada *sostenuto* en sordina de los violines, cuyos sonidos son escuchados más por sus cualidades timbrísticas que por su altura. En esta canción, los solos lineales están confiados al cello, clarinete y piano.

El esquema rítmico referencial cíclico de la canción N° 2 de esta serie, reaparece en "Yo no soy yo", de Juan Ramón Jiménez. La asociación elemental del Yo con la *id* o alma está siempre presente, aun cuando está en silencio y calma. Nuevamente se percibe el procedimiento de crear un acorde desde sus notas constituyentes sucesivamente, para dejar que el acorde resuene como una serie de vibraciones espectrales, mientras la línea vocal delinea el significado poético.

En la canción basada en el "Movimiento perpetuo", de Gerardo Diego, está la culminación de las asociaciones simbólicas de elementos concretos, entreverados con pensamientos internos y pasiones. Como un todo esto es poéticamente irracional, pero debido al fluido ostinato rítmico del acompañamiento de piano, hay una apariencia de unidad. Sin embargo, en el caso de una frase textual particularmente acerba, tal como, "la luna llora en mi garganta", todo el movimiento cesa, para permitir que emerja un nuevo color y se desarrolle un sentido dramático. La canción concluye con un toque satírico, a la manera de una conclusión en la frase "la enterrarán en una sortija". Las cuerdas vibran ampliamente sobre un semitono y el piano, cello y clarinete articulan una octava en *secco fortissimo* al unísono.

\* \* \*

**Ash Wednesday** (Miércoles de Ceniza), cantata op. 88, para mezzosoprano y cuerdas (1984) está basada en el poema de T.S.Eliot, aquel poeta norteamericano de vanguardia a quien los intelectuales llegaron a considerar como la voz poética más importante de la primera mitad del siglo XX, y que también empleó en su estilo literario técnicas que requieren una lectura y audición alerta, incondicional, flexible y sensitiva. Es así como el famoso crítico literario Norman Foerster ha anotado lo siguiente en la cuarta edición de *American Poetry and Prose* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1957), p. 1194: "a través de un arte impersonal, que evita la ostentación de uno mismo, Eliot representa en forma poética una sucesión de actitudes hacia el mundo moderno, comenzando con la repugnancia y el apartamiento, para terminar en la fe cristiana". De los seis cánticos del poema "Miércoles de Ceniza" de Eliot, Orrego-Salas emplea cuatro (1,2,5,6) con algunas supresiones de la narrativa puramente descriptiva. Del primer cántico de Eliot, Orrego-Salas emplea las primeras 25 líneas.

Porque no espero volver de nuevo  
 Porque no espero  
 Porque no espero volver  
 Deseando el regalo de este hombre  
 y el alcance de ese otro.  
 Yo no ludo para luchar por esas cosas  
 (¿Por qué debería el águila anciana extender sus alas?)  
 ¿Por qué debería yo lamentar  
 El poder desaparecido del reino común?  
 Porque yo no espero conocer de nuevo  
  
 La débil gloria de la hora positiva  
 Porque yo no pienso

Porque sé que no sabré  
El verdadero poder transitorio  
Porque no puedo beber  
Allá, donde los árboles florecen,  
y los manantiales fluyen,  
porque no hay nada de nuevo.

Porque sé que el tiempo es siempre tiempo  
Y el lugar es siempre sólo un lugar  
Y lo que es presente es presente sólo por una vez  
Y sólo para un lugar  
Yo me regocijo de las cosas como ellas son y  
Yo renuncio al rostro santo  
Y renuncio a la voz  
Porque no puedo esperar volver de nuevo  
En consecuencia me regocijo, al tener  
que construir algo  
Sobre lo cual regocijarse.

Eliot ve en la desesperación una especie de primer paso para la regeneración espiritual. A pesar que el poeta está cansado de las cosas mundanas, él aún no está listo para volverse a Dios. No podrá partir de nuevo hasta que no renuncie a sus costumbres egoístas y a su vanagloria, y, al menos, con su honesta aceptación de la negación de Dios, comience a construir algo positivo.

Orrego-Salas crea la forma a través de esta obra mediante el desarrollo de sentimientos a partir de ritmos armónicos lentos, de configuración interválica distintiva, además de cambios sutiles de timbre en las cuerdas mediante técnicas idiomáticas de los instrumentos, curvas dinámicas cuyos minimalísticos cambios permiten sólo una ligera progresión y menguar de las ideas, y esquemas rítmicos, a veces no cambiantes, pero a veces con cambios abruptos para crear giros dramáticos sorprendentes sugeridos por el texto. La línea vocal es, en su mayor parte, declamatoria dentro de un objetivismo rarificado, a través de este primer cántico.

El compositor está siempre atento a las necesidades de expresión del texto para encontrar una realización musical. En la frase "Allá, donde los árboles florecen y los manantiales fluyen", Orrego-Salas hace que el estilo vocal e instrumental cambie repentinamente, para transformarse en un lirismo neo-romántico que añora el pasado, al cual el poeta no puede volver. El cambio decisivo de este cántico (y probablemente del poema completo) se produce en el *parlato senza affettazione* por la voz solista, sobre un acorde tenuto no medido:

En consecuencia me regocijo, al tener  
Que construir algo  
sobre lo cual regocijarse.

El carácter cambia inmediatamente, a pesar que no hay modificaciones en el *tempo*. Esto se logra por un cambio abrupto en el ritmo, metro y textura. El estilo es ahora el de un *conductus* procesional medieval, que procede en una textura homogénea, cuyos patrones

rítmicos *ostinati* expresan el nuevo carácter de resolución. El método formal es elíptico y condensado, abundando en contrastes abruptos, a menudo con un toque de ironía que oscila entre el gran estilo y lo abiertamente coloquial.

En el Cántico 2 de T.S. Eliot, el compositor omite las primeras 65 y las últimas 6 líneas de la narración, destinadas a iniciar y concluir el *canzo* dentro del cántico:

Señora del silencio  
 Calmada y en zozobra  
 Desgarrada y entera  
 Rosa de la memoria  
 Rosa del olvido  
 Exhausta y vivificadora  
 Preocupada y en reposo  
 La sola rosa  
 Es ahora el jardín  
 Donde todos los amores terminan  
 Por fin al tormento  
 Del amor insatisfecho  
 El mayor tormento  
 Del amor satisfecho  
 Fin de lo interminable  
 Viaje sin llegada  
 Conclusión de todo lo que  
 No concluye  
 Discurso sin palabra y  
 Palabra de ningún discurso  
 Gracias a la madre  
 Por el jardín  
 Donde todo amor termina.

En la narración omitida que precede este *canzo*, toda la carne muere y actúa como un agente purificador y liberador de los huesos que cantan a la Virgen en las paradojas de Cristo. La anonimía y la abnegación se alcanzan y permiten una reflexión sobre el desprendimiento contemplativo de la Dama, imagen de amor que honra a la Virgen, y, conjuntamente con Cristo, cantan sobre el jardín, donde todos los amores terrenales terminan y todo el amor divino reposa. El desierto es aquí el mundo; el jardín es Dios.

Orrego-Salas inicia el segundo movimiento, *Tranquillo; come una preghiera*, con un motivo rítmico en las cuerdas que ha sido empleado en la procesión previa de tipo *conductus* (en la que está distribuido como *hoquetus* rítmico y timbrístico a través del conjunto), asegurando así la continuidad del formato, y cuyo sentimiento está ahora condicionado por el reposo celestial de Nuestra Señora (la Beatriz de Dante, quien, se debe recordar, podía escuchar a Virgilio sólo durante las horas del día). A través de este movimiento hay un lirismo omnipresente y un simple metro ternario con sencillos esquemas rítmicos para la voz. El sentimiento sereno sugiere una oración Eucarística parecida al Sanctus, completada con campanas que celebran, estilizadas aquí por medio del arpa, cuyos acordes abruptos e inesperados parecen impartir una trivialidad irónica dentro de la amplitud de ámbito de este movimiento.



En los cánticos 3 y 4 (no incluidos por el compositor), Eliot somete al narrador poético a mayores pruebas y tentaciones en su camino ascendente hacia el amor de Dios.

Después de años de disoluta sensualidad, el jardín del amor llega a ser una vez más el jardín del Edén con una nueva canción, que anuncia la vuelta a Dios después del exilio, con la posibilidad de una redención a través de la canción, que quede implícita al final de las secciones.

Orrego-Salas pone música sólo parcialmente a los cánticos 5 y 6, cuyos textos son los siguientes:

- V. Si la palabra perdida está perdida,  
    si la palabra pronunciada está pronunciada  
Si lo no escuchado, no ha sido dicho  
Si la palabra no dicha, no está escuchada;  
Aún es la palabra no hablada,  
La palabra no escuchada,  
El discurso sin palabra,  
La palabra interior  
Al mundo y por el mundo;  
Y la luz brilló en la oscuridad y  
Contra la palabra el inquieto  
    mundo todavía gira  
Sobre el centro de la palabra silenciosa.  
¡Oh! mi pueblo ¿qué te he hecho?  
¿Dónde se encontrará la palabra, dónde resonará la palabra?  
No aquí, no hay suficiente silencio  
No en el mar o en las islas,  
No en el continente, en el desierto  
O en las tierras lluviosas,  
Para aquellos que caminan en la oscuridad  
Tanto de día como de noche  
El momento y el lugar oportuno no han llegado  
No es el lugar de la gracia para aquellos que no dan la cara  
No es el tiempo de regocijarse para aquellos que caminan  
entre el ruido y niegan la voz...
- VI. A pesar que yo no espero volver de nuevo  
A pesar que yo no espero  
A pesar que yo no espero volver...  
  
Este es el tiempo de tensión entre morir y nacer  
El lugar de soledad donde tres sueños se entrecruzan  
Entre azules rocas  
Pero cuando las voces lanzadas del tejo  
    desaparezcan  
Agitemos a los otros tejos para que respondan.  
Bendita hermana, madre santa, espíritu de la fuente,  
    espíritu del jardín,  
Sufran y no se mofen de nosotros con la falsedad  
Enséñanos a cuidar y no preocuparnos

Enseñanos a sentarnos quietos  
 Aun entre estas rocas,  
 Nuestra paz en Su voluntad  
 Y aun entre estas rocas  
 Hermana, madre  
 Y espíritu del río, espíritu del mar,  
 Que no sufra por separarme  
 Y que llegue mi llanto a Ti.

La tensión interna de la "palabra perdida", debido a que el hombre no le da un hueco, un espacio silencioso para que entre a su alma, junto con el dilema planteado por la mediadora que podría no escoger el continuar orando por aquellos que eligieron a Dios, pero cuyos actos perversos continúan ofendiendo lo que ellos desean. La conclusión es que hay un límite para lo que el hombre puede hacer en su propio derecho, aunque para ello él trabaje larga y arduamente.

Este sentimiento de tensión continua está expresado por Orrego-Salas a través del tercer movimiento, *Intenso ed agitato*, en el que la voz cantante, alternadamente proyecta serenidad y desgarro, a veces contradiciendo el carácter del conjunto instrumental, pero a menudo coincidiendo con él. Claramente, en esta apoteósica conclusión dramática el formato y la textura han llegado a un sincretismo total en función de un propósito: alejarse de un tiempo de tensión antes de la muerte del poeta al mundo y su consiguiente renacimiento espiritual (ver ej. 17).

The musical score for Example 17, 'Ash Wednesday' by Orrego-Salas, is presented for voice and piano. The score is divided into several systems. The top system shows the piano accompaniment with dynamic markings *mp*, *p*, and *F*. The middle system contains the vocal line with the lyrics: "day, time and in the night, time. The right time and the right place are not here, No place of grace for those who avoid the face". Below the vocal line, there are markings for the piano accompaniment, including *pp*, *primo solo*, and *A soli divisi*. The score is marked with circled numbers 100 and 101, indicating specific measures or sections.

EJEMPLO 17  
 Ash Wednesday op. 88, III, cc. 97 y sig.

Es de interés observar en este ejemplo como el significado del texto está expresado musicalmente por su opuesto. Así, para la frase “para aquellos que caminan entre el ruido”, se utiliza un dúo concertante entre la voz solista y la viola. Los significados ocultos y las alusiones sutiles son tanto características del poeta Eliot, como del estilo musical del compositor Orrego-Salas. Esta es la esencia de la unidad estilística entre el dramaturgo y el compositor, una afinidad que le servirá muy bien al compositor cuando trabaje en su libreto operático para *Las viudas*, op. 101.

En las palabras “A pesar que yo no espero volver de nuevo,...”, el compositor no se resiste a emplear una conclusión que sea lo más adecuada posible al arte musical. Para ello únicamente recurre al recuerdo auditivo, como lo único verdaderamente temporal de las bellas artes. Orrego-Salas recapitula en el tercer movimiento los materiales de inicio del primero, con todas sus características aún no puestas en evidencia y por ende no completamente resueltas. Este es el momento de introducir una relajación de la tensión, una reflexión sobre el carácter del texto y la conclusión como un acto de resolución, que está condicionado por la fe, pero moderado por las tentaciones sempiternas de un alma demasiado temporal en su encarnación física, y que aún busca la esencia espiritual en la eternidad.

\* \* \*

**Dialogues in Waltz** op. 89, para piano a 4 manos (1984), es una pequeña *bagatella* dedicada a Bernhard Heiden y su esposa, Cola, con ocasión del aniversario de sus bodas de oro. Bernhard Heiden fue también compositor residente que compartió con su amigo y colega Orrego-Salas una larga permanencia en la escuela de música de la Universidad de Indiana en Bloomington. Este es un tributo musical típico de buenos amigos que están acostumbrados a bromas musicales de esta especie. La obra, en un movimiento, está moldeada en la estructura de una pequeña sonatina, cuyas variaciones discursivas y continuas derivan del motivo temático inicial. Éste se basa en las sílabas de los nombres Cola y Bernhard, a la manera de un ejercicio de *soggetto cavato* realizado por el compositor y tal vez con una intención humorística. Las sílabas corresponden, con algunas variantes, a la tablatura alemana, dado que el apellido Heiden es alemán. La “B” corresponde al Si natural (no Si bemol), “E” al Mi natural, “H” al Si bemol (no natural), “A” al La y “D” al Re. No estoy seguro si este pequeño cambio fue intencional del compositor, pero sí estoy seguro que las pequeñas modificaciones del canon alemán no deberían haber sido pasadas por alto por Bernhard Heiden, quien, como recuerdo desde mis días de estudiante en la Universidad de Indiana, gozaba con pequeñas bromas de esta naturaleza (ver ej. 18).

El hecho que el tema de Cola sea interpretado por la mano izquierda de Bernhard, mientras la mano derecha de Cola está ejecutando el tema de Bernhard, debe haber sido notado por la pareja y les habrá recordado el intercambio de las promesas de boda y la colocación de anillos en sus manos derecha e izquierda 50 años antes. ¡Esto es realmente *música reservata!*

\* \* \*

**El Rondo-Fantasia** op. 90 para piano (1984), tiene un formato seccional, alterna un rondó recurrente con variados episodios contrastantes. Sin embargo, un carácter de fantasía está presente en todas las secciones. Después de tres compases de apertura tipo *toccata di bravura* en semicorcheas pulsadas, en los siguientes cuatro compases se presenta el motivo rítmico reducido a su más simple esencia. Después de otros tres compases de figuraciones rítmicas en disminución de grupos de cuatro notas se sucede una alternancia rítmica entre compases binarios y ternarios.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system is for the right hand, labeled "(Cola's hands)" and "(B E mHARD)". It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a tempo marking of quarter note = 84. The music is marked *mf* and includes various rhythmic patterns and dynamics. The bottom system is for the left hand, labeled "(Bernhard's hands)" and "(Cola)". It features a bass clef, a 3/4 time signature, and is marked *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

EJEMPLO 18  
*Dialogues in Waltz* op. 89, cc. 1 y sig.

A través de los siguientes episodios (que se alternan siempre con una repetición exacta del rondó de apertura), el proceso de composición consiste en una presentación básica de un breve tema característico, seguido por esporádicas y cambiantes figuraciones rítmicas generalmente en fusas, o ciertas formas de disminución rítmica, que culminan con doblajes acordales para realizar la sonoridad del tema episódico original. El tema dura un compás y está sujeto a la alternancia de modos rítmicos, primordialmente tribráqueo, yambo y dáctilo, pero al reaparecer con subrayados acordales es transformado rítmicamente en un patrón sesquiáltero-hemiólico, característico del estilo de Orrego-Salas. Después de la esperada reiteración del rondó, otro episodio, *Meno mosso, ma scorrevole*, es presentado, pero ahora en ritmo de 7/8, y de acuerdo a la indicación "mas fluido". El elemento lineal es también expandido para acomodar los esquemas rítmicos extendidos. Así, el proceso ha alcanzado una expansión gradual, internamente, hasta que después de la reiteración del rondó, el compositor introduce un tercer episodio, marcado *Moderato (di valzer)*. Éste es el cambio más abrupto de espíritu y de estilo, porque no está precedido de un pasaje introductorio de transición, como ha sido el caso de los otros episodios. El efecto es similar a una parodia que se asemeja a un engreído vals campesino de tipo *ländler*, más que a una elegante danza de salón (ver ej. 19).

Después de los, por entonces, esperados procedimientos de expansión de este episodio seccional, esto es, figuraciones de escalas, disminuciones rítmicas e intensificación sonora de octavas acordales, el compositor recapitula nuevamente el rondó tipo *toccata* para un final brillante.

\* \* \*

*Glosas* op. 91, para violín y guitarra (1984), fue encargada por el virtuoso violinista argentino Alberto Lysy, quien la estrenó mundialmente en el Teatro Colón de Buenos Aires, en mayo de 1985, acompañado por Sergio Puccini en guitarra. En correspondencia privada, el compositor me ha hecho saber que esta pieza podría haber sido titulada indistintamente como *ricercare/diferencias o tientos/fantasías*. Él escogió finalmente el térmi-

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'MODERATO (TEMPO DI VALZER)' and features a complex rhythmic structure with time signatures of 3/8, 2/4, and 3/4. The second system starts at measure 170 and includes dynamic markings such as 'pp' and 'p'. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and articulation marks.

EJEMPLO 19

Rondo-Fantasia op. 90 para piano, cc.170 y sig.

no *glosas* siguiendo la idea de comentarios breves basados en diferentes motivos cortos, para evitar así la designación como variación, dada la falta de un tema central. El ejemplo 20 sirve para ilustrar las cualidades definitorias detrás de cada título posible.

En el ejemplo 20 se hace evidente en todas partes la brevedad de los temas, así como su desarrollo discursivo no seccional. En otros casos aparece la evidencia de la textura contrapuntística aludida por el compositor en su sugerencia de *ricercare* o *diferencias*. Las demandas virtuosísticas asociadas con el *tiento* o *fantasia*, junto con la cualidad improvisatoria usada aquí como interludio para conectar algunas secciones, es todavía otra posibilidad para describir esta música tan apropiada al lenguaje del dúo violín-guitarra. A pesar que no existen citas obvias de temas argentinos actuales, populares o folclóricos, se aprecia algo subliminalmente "gauchesco" referido a la naturaleza de las competencias en payas asociadas con las pampas argentinas.

\* \* \*

Las **Variations on a Chant** (Variaciones sobre un canto), op. 92, para arpa (1984), fueron encargadas para el Congreso Mundial de Arpa, efectuado en Jerusalén y dedicado a Susann McDonald. Este es un ejemplo de variaciones seccionales autónomas en el sentido clásico del término empleado en el siglo XVIII. En las cinco variaciones, más la coda, el tema está presente, ya sea en metamorfosis, paráfrasis o en similitudes armónicas o rítmicas. El sentido del "canto" se manifiesta inicialmente en el metro prosódico y en la textura predominantemente monofónica, si bien reforzada a la octava para la resonancia sonora, tan típica del estilo del compositor (ver ej. 21).

El mordente de fusas nos recuerda los neumas vocales reperkusivos característicos del canto tradicional y ejercutados de manera improvisada por todos los cantores. El acompañamiento simple evoca la conocida práctica decimonónica de armonización de los cantos judíos. Cabe señalar también lo autorizado por el Concilio Tridentino en las ediciones de canto llano hechas por Palestrina durante el período renacentista.

En la variación N° 1, el compositor presenta el tema en su contorno original, menos la ornamentación, cuya función es ahora la de una figura cadencial. La variación N° 2

EJEMPLO 20  
 Glosas op. 91 para violín y guitarra

mantiene la configuración global del canto que sirve de tema y lo combina con contrapuntos lineales en un estilo de invención simple a dos voces. La variación N° 3 es la más fugaz, como un conjunto de variaciones espectrales tipo *cadenza*, basadas solamente en las armonías de la sección original, tratadas primero en arpeggios, los que culminan en un *glissando* de acordes. Después de un interludio lento de un compás, el impulso es mayormente intensificado con el *energico* de la variación N° 4. El tema original es nuevamente transformado por los desplazamientos de octava, cambios métricos (4 + 3) y ritmos sincopados en *ostinato*. La variación N° 5, *Semplice*, es de una vena lírica muy parecida a muchas canciones rurales con su simple textura de melodía y acompañamiento; sin embargo, en el medio de este conjunto hay algo de contrapunto doble, nuevamente del tipo de invención a dos voces, antes de retomar el *tempo* principal. La variación final, N° 6, presenta una síntesis de todas las técnicas aparentemente posibles para el arpa. En el contorno original se interpolan, no figuras de tipo mordente como en la primera varia-

LENTO  $\text{♩} = 54$

(ocub/ebrr ga) - db

EJEMPLO 21  
*Variations on a Chant op. 92, cc.1 y sig.*

ción, sino que rasgueos percutidos *sulla tavola*. Esto, sumado a las percusiones rítmicas de *colpi sulla tavola*, infunden a la pieza un sentido frenético. Finalmente, el tema reaparece en su completa simplicidad, pero en armónicos y empleando un tipo de mordente vocal dentro de las octavas extremas (ver ej. 22).

En la conclusión, *Lentissimo e rubato*, toda la energía se disipa en una aumentación de tipo oratorio libre, que abarca los sonidos individuales que conforman la base armónica acordal de esta composición, una disminución rítmica, y, finalmente, el característico mordente reverberante (*pesante*).

-cb

-ci

EJEMPLO 22  
*Variations on a Chant op. 92, canto que sirve como tema*

\* \* \*

El *Concierto N°2* para piano y orquesta op. 93, 1985, está dedicado a su amigo de siempre y colega en la Universidad de Indiana, el chileno Alfonso Montecino, "músico profundo y gran pianista" (de la portada del manuscrito de la obra). El concierto está concebido en el formato no acostumbrado de cuatro movimientos, manteniendo, por lo tanto, el *scherzo* como tercer movimiento a la manera de la estructura de la sinfonía clásica.

Todo el material temático (lineal y acordal) está derivado de una célula modular que se expone primero en el piano, en el compás segundo, y que se asemeja a una especie de *glissando* digitado. El compositor, en su artículo "Presencia de la arquitectura en mi música", señala el siguiente procedimiento empleado en el concierto<sup>7</sup>:

*"El orden y los materiales sonoros de este Concierto irradian de una serie preestablecida de ocho sonidos, dispuestos dentro del marco de una séptima menor. Éstos están distribuidos eludiendo lo más posible toda analogía con alguna de las escalas tradicionales de la música. Más aún, para obviar el que se les asimile a un orden escalar determinado —ascendente o descendente—, éstos se presentan en direcciones combinadas: ascienden las cuatro primeras notas y las restantes descienden en un perfil quebrado".*

Este motivo provee el material para el tema de apertura de tipo coral y para las sucesivas variaciones seccionales del primer movimiento. Los tres movimientos restantes también se basan en esta secuencia celular de alturas. El tercer movimiento, *Scherzo*, y el cuarto, *Rondó*, constituyen desarrollos sintéticos de ella a la manera de conjuntos de variaciones de carácter derivadas del primer movimiento. El ejemplo 23 ilustra la melodía de tipo coral de la trompeta que se asemeja a un *cantus firmus* subrayada por el acorde vibratorio espectral y colorístico (unidad modular) del piano solista.

Largo assai  $\text{♩} = 42$

The musical score for Example 23 consists of five staves. The top staff is for Tpt. C (Trumpet in C), marked with 'gliss.' and 'p'. The second staff is for Perc. (Percussion), marked with 'Vib.' and 'f'. The third staff is for Piano solista (Solo Piano), marked with 'f'. The fourth staff is for Vin. I (Violin I), marked with 'f', 'soli div.', and 'senza vib.'. The bottom staff is for Cbja. (Cello/Double Bass), marked with 'f' and 'pizz. div.'. The tempo is 'Largo assai' with a metronome marking of 42 quarter notes per minute. The key signature has one sharp (F#).

EJEMPLO 23  
*Concierto N° 2* para piano op. 93, I, cc.1-6

<sup>7</sup> *RMCh*, XLII/169 (enero-junio, 1988), p. 16.



La primera variación, *Vivo*, está escrita en un estilo rítmico de *perpetuum mobile* para el piano, subrayado por incisivos acentos y por *pizzicati* de las cuerdas en un motivo de tres notas, el que es sometido a una expansión interválica. A medida que avanza el conjunto de variaciones, otros coros instrumentales presentan el motivo rítmico en forma sucesiva (maderas, bronces y percusión), hasta que el piano interrumpe el esquema de movimiento perpetuo y se entrega el contrapunto motívico con una dinámica destacada por medio de acordes. La variación N° 2 está marcada *agitato* y presenta combinaciones multimétricas del mismo motivo rítmico, pero distribuidas ahora en texturas homorrítmicas de sonido en bloque, entre los variados grupos timbrísticos del conjunto. Hacia el final de esta variación se efectúa un *allargando*, que reduce la tensión mientras la música continúa en la variación siguiente, marcada *calmato*. El carácter de una agraciada romanza prevalece en este diálogo entre el piano y los primeros violines. Su estilo neorromántico se asemeja al de la anterior *Balada* op. 84, para cello y piano. En la variación N° 4 se vuelve al intensificado impulso rítmico de la variación N° 2, pero ahora delineado más por secuencias acordales en bloque y por abruptas e inesperadas explosiones de sonoridades dinámicas y timbrísticas. De las cinco variaciones, ésta parece ser gobernada por las características idiomáticas propias de los instrumentos (ver ej. 24).

En la variación N° 5, *Cantabile*, hay una cita exacta de la *Balada* previamente mencionada, para el mismo medio instrumental (ver ej. 25).

Nuevamente se aprecia el procedimiento rítmico de relación sesquiáltera entre el acompañamiento de la mano izquierda del piano y el remontar del cello en ritmo binario simple. A medida que esta serie de variaciones concluye, se produce un amplio *allargando* que conduce a una breve *cadenza* acompañada, la que termina con el motivo característico del piano.

El movimiento segundo está construido como una canzona con carácter de vals. A diferencia de la sátira de vals que se encuentra en el *Rondo-Fantasia* op. 90, aquí el carácter es resuelto y asertivo, destacándose el piano solista durante los primeros 36 compases. Hacia el final de esta perorata se produce un cambio a metro binario y a una textura contrapuntística a medida que las maderas y cuerdas elaboran en "puntos de imitación". El efecto es ahora el de un *ricercare* (*through-composed*) de composición continua que se mueve hacia su conclusión, en el que las armonías permanecen sin resolver en retardos de segunda. Repentinamente, un llamado de trompeta (c.69) es sucedido por la reaparición del estilo de vals simple. El piano, las maderas y las cuerdas se integran a una imitación sobre motivos lineales presentados anteriormente. Al final, el *piccolo* recapitula a la manera de canto llano el inicio de tipo coral del primer movimiento.

En el tercer movimiento, *Scherzi*, el estilo creativo se vuelve más compacto y derivativo. El *Scherzo* I está basado en la primera variación del primer movimiento. En el *Scherzo* II se produce una combinación sintética del estilo multimétrico de la segunda variación y del estilo tipo acordal en bloque de la cuarta variación. Claramente, todo se consolida en un proceso cíclico gradual y de extrema condensación de los materiales musicales.

El movimiento final es un rondó libre, con alternancia de episodios. El movimiento central es de una cierta característica de desarrollo, al combinar rasgos de la serie de variaciones previas. Existen también reiteraciones literales de algunas secciones anteriores, particularmente el *lento* de la apertura tipo coral del primer movimiento que sirve como *intermezzo* hacia el *Allegro deciso* final, y como unidad de enmarcamiento modular para la *coda* final, la que es descrita por el compositor como "generosa". La sección temática del Rondó está derivada de la variación N° 2 y es, por lo tanto, altamente rítmica en su contrapunto de cambios métricos (ver ej. 26).

La reaparición del proceso cíclico de composición a retazos, característica de la

112

## EJEMPLO 24

Concierto N° 2 para piano op. 93, I, Più mosso, cc. 109 y sig.

canzona, prepara el surgimiento final de la *Cadenza-Allegro*. Ésta está henchida de derivaciones. El solista vuelve al estilo de movimiento perpetuo de la variación N° 1, mientras que la orquesta interpola contrapuntos rítmicos derivados de la variación N° 2. Finalmente el piano termina su *ostinato* y se une al contrapunto rítmico derivados de la variación N° 4. Una energía frenética se proyecta a las disonancias acordales *tenuto*, aún sin resolver, y a la aparición final del motivo principal de la obra.

\* \* \*

**Riley's Merriment** (El regocijo de Riley), scherzo para orquesta, op. 94 (1986), lleva como subtítulo "Un jugueteo con James Whitcomb Riley". Este pequeño scherzo pertenece a las obras de carácter popular de Orrego-Salas, las cuales, como se ha visto anteriormente, coexisten con las obras de música académica sin que ninguno de estos estilos vaya en

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for piano (piano) and the bottom staff is for violin (Vc solo). Both staves are marked with the number '136' at the beginning of the excerpt. The piano part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, while the violin part has a more melodic line with some slurs and accents.

EJEMPLO 25  
*Concierto N° 2 para piano op. 93, I, Cantabile, cc. 131 y sig.*

The image shows a single staff of musical notation for piano. It is marked with the number '21' at the beginning of the excerpt. The music is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, with some slurs and accents. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

EJEMPLO 26  
*Concierto N° 2 para piano op. 93, IV, Allegro deciso, cc. 21 y sig.*

desmedro del otro. En efecto, podría decirse que el estilo popular y el académico se nutren mutuamente. Más aún, el estilo popular le permite al compositor tener momentos de descanso y oportunidades para experimentar con diferentes timbres, en estilos muchas veces condicionados por el contexto funcional de la música. La partitura fue encargada por la Asociación en Memoria de James Whitcomb Riley para la ceremonia de inauguración de la nueva ala del hospital de niños "Riley" de Indianapolis, en octubre de 1986. Adjunto al programa del evento, el compositor escribió el siguiente comentario:

"La obra es una especie de caleidoscopio de imágenes musicales, que me han sido sugeridas por la poesía de Riley por su vida sin descanso, por la época que él vivió, por sus recorridos de los bosques, caminos rurales y plazas de Indiana. La espontaneidad y simplicidad, la ternura y el humor de sus ideas, junto a su deseo intransable de escribir sobre y para la gente común, han sido la fuente de inspiración de mi obra".

"La Fanfarria con la cual comienza esta composición conduce a un episodio rápido y resplandeciente, el cual se reitera varias veces para expresar lo que el poeta describe en *The Flying Islands of the Night* (1978) como un 'glorioso reino de paz, inmutable, donde la noche de verano reina por siempre y la luna cuelga madura, y exuberante de brillo'".

"Este episodio alterna con una danza campesina, una simple ronda, una briosa marcha y un nostálgico ragtime. Esta secuencia expresa lo que la personalidad y vida de Riley me transmitió y todo lo que aportó a los niños, con los que su poesía estuvo en tan profunda armonía".

Esta obra nuevamente demuestra la habilidad del compositor para presentar melodías simples, dentro de una igualmente sencilla y transparente textura lineal, de alternan-

cia de timbres y de variados sentimientos. En la Marcha, se cita la melodía de la revolución norteamericana, *Yankee Doodle*, por las diferentes secciones del conjunto. En el *Ragtime*, prevalece una textura de melodía acompañada, en la que se destacan el saxofón, trombón y trompeta en un seductor lenguaje jazzístico, no muy diferente a aquel explorado previamente en su obra *Tangos* para conjunto de cámara, op. 82. Para conectar estas secciones claramente demarcadas, se emplea música cuya textura puede ser descrita como heterofonía, la que sugiere el tipo de mezcolanza que uno escucha en un carnaval, incluyendo carruseles y pitos. Es este espíritu bullicioso el que se aglutina al final de la obra, donde todo se junta en un simple acorde de Re Mayor.

\* \* \*

La *Fantasia* para piano y orquesta de instrumentos de viento op. 95 (1987) fue comisionada por Arthur y Jane Stieren *Fine Arts Series* de la Universidad de Trinity como parte del Musicfest/VII. El festival, realizado en abril de 1987, estuvo dedicado exclusivamente a presentar una visión panorámica de las obras de Juan Orrego-Salas, desde las primeras composiciones solísticas y de cámara hasta la presente *Fantasia*. El festival fue organizado por quien escribe estas líneas, como un temprano *Festschrift* ofrecido a un hombre que ha hecho tanto por la causa de la música latinoamericana, específicamente, y por la música en general. La obra está dedicada al Trinity University Wind Symphony y a su director, Eugene Carinci.

Esta obra reafirma el proceso motivico modular como algo característico de su metodología creativa; pero aquí es expandido en nuevas direcciones. Al respecto el mismo compositor ha señalado lo siguiente<sup>8</sup>:

“...en la *Fantasia* hay un solo motivo de cuatro notas al que está asida toda la obra”.

“Otra de sus peculiaridades es que las estructuras formales de los tres movimientos que se suceden sin interrupción, brotan de un cuadro dramático-visual que yo mismo concebí antes de empezar a ordenar sonidos”.

“Éste fue el siguiente: ajustándome a una célula melódica mínima —como dije, de cuatro notas— escribiría una introducción para la orquesta sola, sin participación del piano solista. Del sonido desnudo de un tom-tom en ‘pianissimo’, a través de un paulatino sumarse de otras percusiones primero, y luego de maderas y bronces, en un gradual ‘crescendo’, alcanzaría un pináculo de sonoridad con la participación de todo el gigantesco conjunto empleado al tope de su fuerza dinámica. De allí se levantaría el piano solista, relevando al conjunto y prescindiendo del motivo central para expresarse en una rapsódica ‘cadenza’, ajena a todo patrón rítmico o melódico, de ademanes amplios y libres, en esencia, radicalmente opuesta a los de carácter obstinado y compacto de la introducción. Esta parte central, expansiva y soberana, sería inesperadamente asaltada por el regreso de las percusiones con el germen modular del comienzo. Tras un pasaje en que otros instrumentos —clarinete, saxofón y fagot— junto al piano, trata-

<sup>8</sup>RMCh, XLII/169 (enero-junio, 1988), p. 16.

*rían de escapar al retorno despótico del motivo central en un despliegue sucesivo de 'cadenzas' de carácter rapsódico, se iniciaría un movimiento muy vivo. Éste se organizaría en variaciones del motivo principal y ocasionales vueltas a la presentación de éste en su forma original, todo esto revestido de un despliegue de virtuosismo y exaltación de solista y orquesta".*

*"En lo esencial, el cuadro que me propuse y que logré implementar exactamente como lo había imaginado, agregó al mundo de mis exploraciones modulares una nueva posibilidad, la de enlazar las fuerzas que aseguran la continuidad de la obra, a una secuencia dramática de implicaciones casi visuales, aunque de naturaleza abstracta. Además, exploté aquí la posibilidad de poderme apartar radicalmente del motivo central, como lo hago en el segundo movimiento, 'Appassionato e libero', de esta Fantasia, sin perder la continuidad del discurso, puesto que el germen temático se hace tácitamente presente por su ausencia, para luego poder regresar a éste restableciendo el equilibrio y confirmando su misión en el total de la obra".*

Es raro que un compositor hable tan sucintamente de su método creativo y que la realización de ese método fructifique inmediatamente en la realidad de la ejecución y de la apreciación, a través de un estudio estilístico como éste. Es particularmente útil el conocer el punto de vista del compositor sobre sus propias obras durante una era en que se carece de métodos de composición normativos. Al faltar tantas veces el hilo de Ariadna, se nos presentan tantas conjeturas a medida que avanzamos a través del confuso laberinto de contrapuntos de timbres, alturas, dinámicas y ritmos.

En el siguiente ejemplo de la *Fantasia* puede apreciarse el módulo de cuatro notas amplificado a través de expansiones y variaciones métricas, interválicas, timbrísticas y dinámicas. Se puede observar la ausencia tácita de la célula motívica en el solo de piano *Appassionato e libero*. Este motivo aparece inicialmente en una entrada *fortissimo rallentando* en el marco de la presentación del tema básico. Por consiguiente, su subsecuente ausencia sólo hace que el auditor lo busque con atención, en lugar que, como perceptor, tome una distancia síquica de una obra abstracta de arte con el propósito de buscar su forma global (ver ej. 27).

The image shows a musical score for Example 27, starting at measure 10. It consists of three staves: a piano part (piano) and two orchestral parts (woodwinds and strings). The piano part features a four-note motif (G4, A4, B4, C5) that is expanded and varied in dynamics and rhythm. The orchestral parts provide accompaniment and texture. The score includes dynamic markings such as *pp*, *pp marc.*, and *p*, and a tempo marking of *o.s.* (ritardando).

EJEMPLO 27

*Fantasia para piano y orquesta de vientos, op. 95, cc.10 y sig.*

Orrego-Salas cree verdaderamente que mientras más básicos y elementales sean los materiales iniciales que se seleccionen para la composición, mayor será el reconocimiento y apreciación por parte del auditor de sus variadas reapariciones y transformaciones. Esto asegura la respuesta estética como globalidad, la que es esencial en todas las obras clásicas de arte. Si esto es así, entonces con seguridad esta pieza es uno de los clásicos de todos los tiempos.

\* \* \*

**For Young Violinists** (Para jóvenes violinistas), op. 96, andantino para conjunto de violines a tres (1987), no estuvo disponible para este artículo. No obstante, Orrego-Salas me explicó por teléfono que consiste en una serie de variaciones canónicas simples, a tres voces, de mediana dificultad, escrita con fines pedagógicos, particularmente para aquellos jóvenes que estudian el método tutorial Suzuki. Representa el creciente interés del compositor por los estudios pedagógicos y por las piezas fáciles para la juventud.

\* \* \*

La **Fanfare** (Fanfarria) para gran orquesta op. 97 (1987), es una pieza de tres minutos encargada por la Orquesta Sinfónica de Indianápolis para los Décimos Juegos Panamericanos. Su formato sugiere una ceremonia procesional en un modo solemne, seguida por una serie de episodios livianamente variados, dentro del espíritu de los divertimentos. El formato general puede resumirse como sigue: Coral procesional (*Solenne*); *Marcato*, sección B (*Più mosso*); *Grazioso*, variante de B; sección sintética central (*Agitato*); *Marcato B*; *Grazioso*, variante de B; *Risoluto* vuelta al coral; *Marcato B*, culminando en un *tutti crescendo*.

Cada sección tiene una indicación específica de *tempo*, acelerando hasta el *agitato*, y luego desacelerando. Cada una se enmarca en un esquema rítmico característico en metro estable y presentan combinaciones timbrísticas específicas, ya sea en solo o *concertato*. Cada sección tiene una textura propia que alterna entre homofonía, melodía, acompañamiento y contrapunto. Debido a la brevedad de las secciones, el efecto general es el de una *canzona* multiseccional. La imagen visual de un desfile de celebrantes pasando delante de las tribunas, precedidos por portadores de antorchas, de banderas y de otra pompa ceremonial, no está fuera de lugar para un compositor que piensa en los materiales dentro de un contexto funcional. Por supuesto, la composición existe en propiedad como un fenómeno abstracto en las artes temporales, pero el marco contextual para el cual fue concebida y escrita incide también en la obra como ilustración parcial de este proceso (ver ej. 28).

\* \* \*

En una nota de Orrego-Salas en la portada de la obra **Gyrocantus** op. 98, para sexteto (1987), se encuentra la siguiente explicación para su título:

“Le he dado este título porque ésta es música circular. Tiene unos compases de *introducción* conducentes a una especie de *movimiento perpetuo* que constituye su sección medular, la que puede repetirse cuantas veces se desee. Una *coda* o *epílogo* servirá para salir del círculo y poner fin a la composición”.

La clave para entender esta pieza yace, tal vez, en la instrumentación, que es la de sonata en trío del barroco, con su textura característica de tres funciones: melodía (lineal), acompañamiento (acordal) y bajo continuo. Los dos instrumentos de teclado (clavecín y celesta) proporcionan tanto el contenido rítmico como armónico para este canon perpe-

**SOLENE**  $\text{♩} = 80$

Pe.  
Fla. 1  
2  
Obo. 1  
2  
Bn. 1  
Cln. 1  
2  
B. Cl.  
Sax. 1  
2  
Cbn.  
Hrn. 1  
2  
3  
4  
Tbn. 1  
2  
3  
4  
Tpt. 1  
2  
3  
4  
Tm. 1  
2  
3  
4  
Cym.  
Strs.

**SOLENE**  $\text{♩} = 80$

Vla. 1  
2  
Vcl. 1  
2  
Cbn.

EJEMPLO 28  
Fanfare para gran orquesta op. 97, Solelle, cc. 1 y sig.

tuo de melodías, mientras que el violoncello apoya a ambos como bajo continuo y, a veces, se integra a los serpenteos contrapuntísticos del violín, flauta y clarinete. (Los instrumentos de percusión contribuyen tanto al reforzamiento rítmico como al timbrístico). Está demás decir que cualquiera de estas funciones puede ser intercambiada ocasionalmente, pero la función básica de melodía, acompañamiento y bajo continuo está siempre presente. Otras características de tipo barroco surgen en parte a causa de la orientación estilística y en parte debido al género de la Sonata en trío. Estas características son las frases asimétricas, y el elaborar estas frases en un movimiento continuo de alturas, timbres, dinámicas, y ritmo, y su agrupación en secciones. El formato es de composición permanente (*through-composed*) en un conjunto de variaciones continuas. La introducción y *Coda* sirven respectivamente para la exposición inicial de los variados timbres de la sonata en trío (desprovistos de cualquier marco métrico) y para la conclusión *allargando*, debido a los alargamientos rítmicos repentinos.

El ejemplo 29 sirve para demostrar este formato de la textura de la sonata en trío neo-barroca.

Este canon perpetuo es un homenaje a la VI Bienal de Arquitectura de Chile.

\* \* \*

**Midsummer Diversions** op. 99, para violoncello y tuba (1987), fue encargada por Janos Starker, eminente violoncellista, caro amigo y colega de Orrego-Salas en la Universidad de Indiana. En la primavera de 1987 Starker solicitó al compositor que escribiera una pieza para el Janzer Memorial Concert en el Indiana University Musical Arts Center a beneficio del Eva Janzer Cello Center y cuyo estreno estuvo a cargo de Starker y del notable intérprete de tuba, Harvey Phillips. Cabe recordar que el compositor había previamente escrito obras para estos distinguidos artistas en diferentes combinaciones de medios, *De Profundis*, op. 76, escrito para tuba y cuarteto de cellos (dedicado a Harvey Phillips), y *Balada*, op.84, compuesta para cello y piano (dedicada a Janos Starker).

El título de esta composición está explicado por el compositor en cartas enviadas al autor del artículo:

“El título ‘Midsummer Diversions’ refleja tanto la estación del año en que esta obra fue compuesta, las circunstancias que rodean a su creación y el espíritu que prevalece en cada uno de sus movimientos. La palabra ‘Diversions’ surgió a raíz de las audiencias Irán-Contra que tuvieron lugar cuando yo escribía esta pieza. Dejando de lado cualquier connotación política, el término indica su doble significado: el de derivación y el de diversión. Derivación en el sentido en que yo aquí trabajo con géneros derivados de la música popular, y de diversión, dado el carácter ligero de cada movimiento”.

El primer movimiento, *Milonga*, se inspiró en la danza argentina, la que desde sus orígenes derivó en el tango (ver *Tangos*, op. 82). Históricamente, la milonga es una danza de interacción a dúo en que contrastan metros binarios y ternarios (melodía y acompañamiento). Las síncopas simultáneas son realizadas por el compositor, dentro del metro triple que prevalece a través de la obra (ver ej. 30).

El mismo esquema rítmico sincopado de *Tangos*, op. 82, es empleado alternadamente entre el cello y la tuba, mientras que la línea “vocal” es también una paráfrasis del material temático de la introducción de *Tangos*. Éste es un ejemplo de la técnica de parodia, en el sentido renacentista del vocablo, esto es elaborar material de una fuente preexistente —sin connotaciones de retruécano.

El segundo movimiento, *Ragtime*, está dedicado a Harvey Phillips, un notable jazzista. Emplea, en forma libre, el formato y el estilo de ragtime del jazz con sus esquemas



The image displays a musical score for 'Gyrocantus op. 98'. It consists of four systems of staves. The first system shows two staves for piano, both marked 'mp' and 'cresc'. The second system features a Glockenspiel part, also marked 'mp' and 'cresc'. The third system is a grand piano part, marked 'sfz'. The fourth system shows two staves for piano, both marked 'mp' and 'cresc'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

EJEMPLO 29

*Gyrocantus* op. 98, para flauta, clarinete, percusión, clavecín, violín y cello, cc. 84 y sig.

introdutorios, seguidos por secuencias melódicas de cuatro compases (frase antecedente-consecuente) en tiempo moderato y metro binario (en este caso, compuesto doble). Tal como en los movimientos previos, los dos instrumentos intercambian funciones de protagonista y antagonista.

El tercer movimiento *Modinha* deriva de la música de arte de salón luso-brasileña del siglo XIX. La *modinha* es eminentemente lírica por naturaleza, pero su carácter se transformó en el siglo XX en popular y folklorizada. Ambas características aparecen en esta



EJEMPLO 30  
*Midsummer Diversions* op. 99 para cello y tuba, cc. 19 y sig.

pieza que es métricamente irregular (7/8), combinando una melodía lineal construida en una frase de 4+4 compases, tal como el *Ragtime* previo. También se debe hacer notar la figura rítmica yámbica sincopada usada para destacar las cadencias. Este motivo rítmico fue usado en el *Ragtime* (e introducido por primera vez en la *Milonga*) y sirve como elemento unificador cíclico de estas tres canciones-danzas de la suite (ver ej. 31).

EJEMPLO 31  
*Midsummer Diversions* op. 99 para cello y tuba, *Modinha*, cc. 1 y sig.

La danza final, *Zingaresca*, deriva de la “música gitana” y está dedicada al húngaro Starker. Presenta un estilo vocal improvisatorio a la manera del *cante hondo*. El cellista debe extraer del instrumento todo tipo de rubatos rítmicos y ornamentales característicos de esa tradición. El material lineal está derivado cromáticamente de la así llamada “escala gitana” (Mi bemol, Fa sostenido, Sol, La bemol, Si, Do) en un ritmo continuo de semicorcheas, con interpolaciones de figuras de apoyatura y motivos dinámico-colorísticos de la tuba (ver ej. 32).

El formato es neo-barroco y emparentando con la suite. Cada sección tiene una característica diferente. Este formato es idealmente apropiado para el compositor que

EJEMPLO 32

*Midsummer diversions* op. 99 para cello y tuba, Zingaresca, cc. 1 y sig.

gusta de variaciones seccionales de rasgos contrastantes, combinando en este caso libremente lo folclórico, lo popular, lo tradicional y lo urbano.

\* \* \*

La **Partita** op. 100, para saxofón alto, violín, violoncello y piano (1988), fue encargada por la *National Endowment for the Arts* (Washington, D.C.) y está dedicada al afamado saxofonista Eugene Rousseau y al Trío Haydn de Viena. Esta obra tiene 4 movimientos. Su título *Partita* se explica, no por ser una combinación de danzas barrocas en la forma de una suite. Más bien deriva del otro significado italiano del término, *Spartite*, pequeña serie de variaciones. De hecho, hay un motivo celular que genera todo el material creativo de esta obra, que aparece en puntos claves como un elemento cíclico de referencia. Se emplea la escala octatónica, esto es, una escala que alterna tonos y semitonos: Sol, La, Si bemol, Do, Do sostenido, Re sostenido, Mi, Fa sostenido (ver ej. 33). Sobre la base de esta escala el compositor elabora los patrones en interválicos desplazamientos de octava, inversión, retrogradación, fragmentación y alteración cromática. Esta escala fue usada significativamente por Igor Stravinsky, por quien Orrego-Salas tiene el más grande respeto y admiración.

El primer movimiento comienza con una introducción en *Allegro deciso*, destacándose la escala octatónica en el *concertante* y en el *tutti* del conjunto de cámara (ver ej. 33).

La parte del piano funciona a la manera de un instrumento continuo del barroco (acompañamiento como clavecín en un movimiento rítmico perpetuo), a medida que los otros instrumentos intercambian los sonidos de una insinuante melodía *cantabile*.

El segundo movimiento, *Allegretto*, es un estrófico AA + Coda, basado en cortos fragmentos rítmicos presentados en ostinatos de movimiento continuo, como acompañamiento, o en abruptas e inesperadas interpolaciones del piano, mientras el saxofón se

Allegro deciso e cantabile  $\text{♩} = 112$

Alto Sax. (Eb)

Vin.

Vi.

Pno.

marc.

pizz

arc.

f

## EJEMPLO 33

Partita op. 100 para saxofón alto, violín, cello y piano, I, cc. 1 y sig.

remonta con expansiones continuas de la figura del acompañamiento en semicorcheas. La Coda tiene una textura delgada. El tratamiento de los esquemas rítmicos transforma las semicorcheas en corcheas, lo que produce un *allargando*, a la manera típicamente barroca.

El tercer movimiento *Adagio penseroso* es de un carácter elegíaco. Está construido en un formato tripartito (ABA + Coda). En las secciones extremas se contraponen una textura monorrítmica acordal, con un floreo rapsódico de tipo cadencia en el saxofón. La sección B es en general métricamente regular. Su estilo es *cantabile* lineal, pero acortado debido a los "puntos de imitación" entrecruzados que se usan en forma generalizada, en el conjunto de cámara. Hay un *da-capo* escrito en forma completa con algunos cambios en la orquestación. El piano concluye el movimiento con los floreos de tipo cadencia, inicialmente a cargo del saxofón.

El cuarto movimiento, *Allegro deciso*, se inicia con resolución presentando el motivo celular octatónico, del que surge una energía continua, rítmica y virtuosística del carácter de la tocata que prevalece en todo el movimiento. Aun cuando se recapitulan algunos de los temas elegíacos de los movimientos anteriores, se mantiene el movimiento perpetuo ostinato. La obra concluye con un precipitado *tutti* (*fortissimo*) sobre el motivo celular de la escala octatónica.

\* \* \*

**The Widows** (Viudas), op. 101, ópera en un prólogo y tres actos (1990), se basa en un libreto escrito por el compositor, que se inspira en la novela *Viudas* de Ariel Dorfman. Además de su ópera oratorio de 1952, *El retablo del rey pobre* (también con un libreto propio, basado en una ensaladilla de J. de Valdivieso), Orrego-Salas trabajó por algún tiempo en otra ópera en tres actos, *El callejón de los ausentes*, referida al golpe militar chileno de 1973.

Esta última obra quedó inconclusa por ser demasiado contingente en su contenido. Sin embargo, la novela de Dorfman provee alegorías perfectamente simbólicas y adecuadas para las ideas musicales abstractas de Orrego-Salas. *Viudas* transcurre en una aldea de un país del Tercer Mundo un año después que una junta militar ha derrocado a un gobierno democráticamente elegido. El horror físico y la muerte se conjugan con el amor espiritual y la renovación, a medida que los cinco personajes principales y las sonoridades que les representan reactualizan el tema de la memoria (ver el artículo sobre Juan Orrego-Salas en *The New Grove's Dictionary of Opera*, 1993).

Las necesidades de reparto y escenografía son muy sencillas y permiten su presentación aun en pequeños teatros de ópera. El esquema está constituido por tres actos (nueve escenas) y prólogo, además de interludios instrumentales. La ópera tiene siete escenas diferentes: *Orilla del río* (amplio espacio abierto a la orilla del río, con arbustos, árboles y rocas); *Pequeña oficina* (una puerta y ventana, dos sillas, escritorio, tablón de anuncios y carteles de policía en las paredes); *Patío de iglesia* (espacio abierto al frente de la entrada de una iglesia de la aldea), *Patío* (delante de una casa de clase media, con pórtico cubierto con una vid en el verano y modestos muebles de terraza); *Auditorium del colegio* (con un estrado equipado con mesa y sillas, además de un espacio con sillas para el público y puertas de salida a la calle); *Pieza de estar* (modestamente amoblada, con fotografías de la familia en las paredes y dos puertas, una como entrada de la casa y la otra para los dormitorios); *Cárcel* (espacio oscuro y vacío frente a una puerta con barrotes de acero de una celda). Además de un pequeño coro masculino de soldados y otro igualmente pequeño coro de mujeres del villorrio, se requiere un reparto total de 17 papeles, clasificados en las siguientes categorías:

Cinco papeles principales (papeles de gran exigencia desde el punto de vista musical y dramático, y de intervención frecuente): Capitán Bravo, barítono; Teniente Montero, tenor; Doña Constancia Fuentes, abuela, contralto; Gracia, mujer de Tobías, soprano, y Padre Gabriel, tenor.

Cinco papeles de apoyo (partes menos exigentes y sustancialmente más breves), que son las siguientes: Coco, ordenanza, tenor; Sofía, soprano; Soledad, soprano; Esperanza, hija de Constancia, mezzosoprano, y Fidelia, nieta de Constancia, soprano.

Cuatro papeles menores (participación ocasional, de exigencias vocales muy simples, que pueden ser cantadas por miembros del coro calificados que se seleccionen): Clemencia, mezzosoprano; Sargento, barítono; Tobías, hijo menor de Constancia, tenor, y Valentina, mezzosoprano.

Tres papeles hablados, que son Doctor, médico del pueblo; Sylvia, joven mujer periodista de la capital, y Montegrosso, rico terrateniente de la región.

### *La trama*

La voz del joven Valentín se escucha desde el comienzo con versos cantados, que simbólicamente anticipan el desarrollo dramático de esta historia:

El sol se levanta siempre  
gira con el tiempo  
la primavera sigue al invierno  
el día sigue a la noche  
debemos siempre tratar  
de nunca desalentarnos.

Como de costumbre, las mujeres del pueblo se han reunido a la orilla del río para lavar la ropa. Visten de negro. Han descubierto el cadáver de un viejo flotando en el río. A pesar que el cuerpo es difícil de identificar, Constanca, ahora cabeza de la familia Fuentes, piensa que el cuerpo pertenece a su padre desaparecido. Su ruego no es atendido por los militares y el cadáver es enterrado como el de una persona desconocida.

Pocos días después la corriente del río trae un segundo cadáver. Constanca dice que se parece a su marido y, con la ayuda de su familia, y del resto de las mujeres, decide esta vez impedir que el cadáver caiga en manos de los soldados. Los esfuerzos del capitán Bravo para poner de su lado al padre Gabriel, para que convenza a la mujer de alejarse de la orilla del río y entregar el cadáver a la autoridad militar, resultan infructuosos. Por el contrario, el sacerdote cooperó con los pobladores en dirigir el entierro del hombre que Constanca cree que es su marido.

A pesar que el Capitán acepta con gran renuencia este entierro, una confrontación entre las mujeres y los militares parece inevitable. A causa de lo que él mismo denomina "reconciliación nacional", el capitán busca una solución no violenta al asunto. Pero la presión por una respuesta dura, y más aún, severa, viene del teniente Montero, segundo en la línea de mando, y de Montegrosso, el rico hacendado de la zona. Además, la misteriosa complicidad del río hace las cosas aún más difíciles.

El anuncio a la familia Fuentes de la aparición de un tercer cuerpo viene de la joven Fidelia, nieta de Constanca, mientras se reúnen para realizar quehaceres domésticos. La noticia provoca una reacción inmediata de miedo y preocupación en las hijas de Constanca. No obstante la vieja matriarca decide volver al río. Todos temen también por la suerte del niño Valentín, nieto de Constanca. Él ha sido escondido por el cura, después de saber que el capitán intentaba detenerlo a fin de debilitar la resistencia de ella.

En un nuevo esfuerzo para persuadir a las mujeres de abandonar la orilla del río, donde se habían reunido de nuevo, el capitán organiza una reunión en el auditorio del colegio. A esta reunión invita al Sr. Montegrosso y a una joven periodista de la capital. Ordena a sus soldados cercar a las mujeres y traerlas al auditorio. Pero, dado que sus órdenes son de no violencia, algunas de las mujeres deciden permanecer en el río cuidando el cadáver. Constanca, sin embargo, decide ir al auditorio.

Después de un discurso en que destaca la idea que el gobierno militar "sabe cómo castigar y cómo perdonar", el capitán Bravo sorprende a todos al traer un prisionero a la sala. Es Tobías, el hijo menor de Constanca. El Capitán anuncia entonces que Tobías será liberado y entregado primero a la periodista y luego a su familia.

La vuelta a casa de Tobías provoca sospecha y ansiedad a su familia, al mismo tiempo que trae alegría a Gracia, su mujer y madre de un bebé de seis meses. Constanca lo presiona para que le diga lo que tuvo que hacer para obtener su libertad. "¿Qué firmaste?", le pregunta, mientras Esperanza, su nuera, lo urge para que le cuente sobre la suerte de su marido, Silvestre.

"No ves nada, no hablas con nadie, no recuerdas", les contesta Tobías.

Los soldados finalmente encuentran y apresan al joven Valentín. El Capitán entonces lleva a Constanca al calabozo donde su nieto está prisionero. Le promete liberarlo si ella convence a las mujeres dejar la orilla del río y entregar el cadáver que custodian. De otro modo, Valentín será enviado a la capital, tal como antes se hiciera con los hijos de Constanca, y las mujeres tendrán que sufrir las consecuencias de una acción militar implacable, para cautelar la ley y el orden.

"Devuélvannos a nuestros muertos y castigad a los asesinos", demanda Constanca. El Capitán rechaza esta exigencia y da la orden de proceder. Al amanecer, a la orilla del río, ordena a sus soldados "¡Despejad el lugar! ¡Sin más demora!". A medida que avanzan

apuntando sus armas a las mujeres, la voz de Valentín surge misteriosa una vez más, provocando perplejidad y terror a la tropa que sabe que el joven había sido arrestado y llevado prisionero a la capital. Impulsadas por los versos de Valentín y haciendo eco de ellos, las mujeres forman un círculo alrededor del cadáver, entonando lo que podría ser una canción de cuna o una elegía, un final o un comienzo, un nacimiento o una muerte.

Visité a Orrego-Salas durante los días que completaba la composición de esta obra, para entrevistarle sobre ella, y para estudiar la partitura, como material de un artículo para *The New Grove's Dictionary of Opera*. La obra en ese momento no estaba totalmente orquestada, pero durante dos días me senté con Juan al piano mientras interpretaba el manuscrito en su totalidad, detallando aquellos aspectos que él consideraba significativos. Felizmente, yo grabé nuestra larga entrevista para referencias futuras. Mis comentarios sobre esta obra se basan, entonces, en esta entrevista, tanto como en el estudio de la partitura.

El formato total de esta obra es de composición continua (*through-composed*). El compositor considera que la sucesión de eventos corresponde a este procedimiento. A pesar que musicalmente ciertas secciones pueden reaparecer, esto sucede por razones músico-dramáticas. Ciertas formas operan sólo en el plano musical, como en el *Wozzeck* de Alban Berg. Sin embargo, en la obra de Orrego-Salas el empleo característico de motivos modulares pone de manifiesto el método de composición aunque la metamorfosis de estos motivos guarde relación con el contexto del drama, en consecuencia con la práctica del compositor de emplear materiales mínimos en su proceso creativo. En este caso los motivos son esencialmente cuatro: motivos de tensión (pedales reiterados); motivos de relajación (líneas musicalmente fluidas, a veces determinadas por la prosodia del texto, pero a menudo empleadas de manera abstracta para establecer ambientes, por ejemplo, pasajes de interludios entre escenas o actos); motivos de canción popular (vocalizaciones sobre las sílabas "tra-la-la" de Valentín); y motivos de timbres orquestales, que interactúan con el ritmo, metro y altura para crear una textura de formatos de composición continua (*through-composed*) o autocontenidos.

Curiosamente, el *Preludio* comienza después del *Prólogo*, y no constituye una obertura en el sentido acostumbrado. Del *Prólogo* citamos ejemplos que demuestran las cuatro características mencionadas anteriormente (ver ej. 34).

Este ejemplo ilustra el color de *tutti* orquestal que se aplica al motivo rítmico de apertura, el cual se transforma posteriormente en una simple canción popular a medida que se presenta por primera vez la secuencia melódica de Valentín. Ésta se repite a menudo siempre sugiriendo inocencia y pureza, aunque el contexto pudiera ser diferente, como sucede, por ejemplo, en la cita que concluye la ópera.

En el siguiente ejemplo aparece el típico motivo rítmico reiterado, junto a disonancias acordales, que generalmente se asocia con lo militar (ver ej. 35). A medida que Constancia se acerca al cadáver (que presume es el de su marido), se presenta el módulo principal rítmico y acordal de la obra, el que resulta familiar desde la *Fantasia* para piano e instrumentos de vientos op. 95 (ver ej. 36).

La sección siguiente, *Calmato*, es un ejemplo excelente de la metamorfosis temática de este motivo celular, a medida que el carácter completo cambia, debido al alargamiento rítmico de la melodía y de cambios en la textura, metro, orquestación, dinámica y ritmos. El cambio es muy abrupto, pero se suaviza el paso al carácter reflexivo siguiente gracias a la asociación con el motivo principal. Esto culmina en una sección monódica sobre un *tenuto* de acordes.

El proceso de colaboración entre un compositor y un libretista es siempre interesante y puede producir resultados fecundos, dependiendo de las habilidades de ambos. Al

Lento  $\text{♩} = 72$  Piu mosso, alla breve  $\text{♩} = 52$

Valentin (backstage)

*mf* La la la ra-la la. La la la

Tutti

*p*

Val. ①

ra-la la. La la la ra-la la. La la la

(uitar)

EJEMPLO 34  
*The Widows* op. 101, Prólogo

⑦ A group of soldiers carrying a stretcher. lead by Lt. Montaro enter.

*sf*

EJEMPLO 35  
*The Widows* op. 101, Prólogo

respecto cabe recordar algunas colaboraciones en la historia, ya sea entre Mozart y Beaumarchais o Da Ponte, Verdi y Boito, o Hidalgo y Calderón. Generalmente debe efectuarse un compromiso entre los dos, como también fue el caso de Orrego-Salas. A pesar que Dorfman no opuso objeciones, él no estuvo totalmente de acuerdo con algunos de los cambios e inserciones que el compositor se sintió obligado a hacer. El personaje de Valentín es uno de los más notables agregados del compositor, más el redentor "duelo de amor" entre Tobías y Gracia a su regreso a salvo. El compositor sintió que después de una ausencia tan prolongada debía agregarse algo en este punto que tuviera sentido dramático.



11 CALMATO poco piu mosso.

San - tos, she knows, her  
 San - tos, el vie - jo, su

San - tos No - re - no, my fa - ther, my fa - ther  
 tos cos No - re - no, ul pa - dre, pa - dre

Gong

EJEMPLO 36  
*The Widows* op. 101, Prólogo

Dorfman observó que "ésta es una tragedia, en la que no cabe el amor". Ante esto, la respuesta de Juan es su creencia en un amor espiritual interno, como un elemento curativo y una fuerza integradora para una familia que enfrenta la persecución. Esto se hace extensivo a la interpretación de eventos que hace el Padre Gabriel, y, por extensión, a cómo la Iglesia considera estos asuntos. Para el Padre Gabriel el asunto era simple, ya sea entrega los cadáveres de las víctimas a sus legítimos herederos, o se pone de parte del pueblo y celebra una Misa de Requiem a su memoria, tal como sucede en la conclusión del primer acto de *The Widows* (ver ej. 37).

Este Réquiem es un acto de resolución a la crisis y refleja el proceso dramático que ha transcurrido. Ante la pregunta si trató de impartir un tono religioso y aun místico a la novela, el compositor responde que este carácter estuvo siempre en la novela, pero sublimado de alguna manera, en el inconsciente de Dorfman, y expresado en la ópera a través de las propiedades de la música, a la manera de los *dramme per musica*.

\* \* \*

Las **Diferencias del retablo** op. 102, para piano a 4 manos (1991), son variaciones sobre danzas de su breve ópera op. 27, compuesta en 1952. Esta obra fue encargada por el dúo de pianistas chilenos, Felipe y Eduardo Browne. A pesar de que la fecha original de composición de la ópera es relativamente temprana, y proviene del período estrictamente neoclásico del compositor, debería tenerse presente que la versión operática de *El retablo del Rey pobre* no fue estrenada hasta el 1 de diciembre de 1990<sup>9</sup>. Este hecho indudablemente

<sup>9</sup>Cf. Juan Orrego-Salas, "El retablo del Rey pobre", cuarenta años después", *RMCh*, XLV/175 (enero-junio, 1991), pp. 57-71.

Tempo giusto (REQUIEM) 119

Woman's Chorus  
 (...extends his hands over the dead body)  
 Grant him rest e - Dad - le des - can -

Fa. Gab.  
 In this day of a - flic - tion.  
 En es - te di - a des - flic - cion.

Woman  
 - ter - nal.  
 - soo-ter no. Grant him Joy per - pe - tual.  
 Dad - nos. Se - nor, con - sue -

Fa. Gab.  
 In this day of mor - ning.  
 En es - te di a de due - - lo.

EJEMPLO 37  
*The Widows* op. 101, Acto I

te estimuló a Orrego-Salas a repensar la ópera e inspiró el título de la serie de danzas. Con excepción de la penúltima danza, *Risoluto*, el resto es realmente un ejemplo de *contrafactum*, esto es, un cambio completo del medio original de la ópera al de los dos pianos. En la obra dramática las diferencias corresponden al momento en que los hombres sabios del oriente entran con sus caballos para rendir honores al Rey pobre y dejar sus presentes a los pies de la joven madre.

Al respecto, el mismo compositor señala lo siguiente<sup>10</sup>:

*“La entrada de los tres Nobles en sus corceles, personificación de los Reyes Magos del Evangelio, extiende esta celebración con una nota de color y gala. Son ellos símbolos de prosperidad y fortuna que están respondiendo al llamado del Rey Pobre, que ahora brilla como el ‘Niño-Sol’ en brazos de la ‘Aurora-Madre’ en la rusticidad del portal que el retablo despliega. Le han traído regalos de lejanas tierras, frutos de su propia alcurnia —incienso, oro y mirra— y, cada uno, de*

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

acuerdo a su propia tradición, le bailan unas 'Diferencias'. A éstas se une el Coro cantando:

Corazón de mi corazón,  
 Con gusto os lo doy,  
 Y mil que tuviera,  
 También os lo diera,  
 Porque mi Rey sois."

La música alterna entre las danzas lentas y elegantes de tipo paduana (mística, gentil, reverente) y las saltadas y robustas de tipo *gallardas* y *saltarellos*. Solamente en el *Risolutto* aparece la evidencia del Orrego-Salas de 1991 y no el de 1952 (ver ej. 38).

Tranquillo e semplice ♩ = 76  
*cantabile*

EJEMPLO 38  
*Diferencias del retablo* op. 102, Tranquillo e semplice

\* \* \*

La **Canción de cuna** op. 103, para voz y guitarra (1991), está concebida dentro de las características propias de esta especie. Hasta las usuales sílabas de tarareo tienen un propósito didáctico como solfeo, aunque sin interrumpir en momento alguno el carácter de arrullo de la canción. Aun la misma guitarra debe irse a dormir (ver ej. 39).

\* \* \*

El **Concierto** op. 104, para violoncello solista y orquesta (1992), consta de tres movimientos. Es tal vez el concierto más compacto, en términos de su estructura en general, la integración del cello solista con el conjunto orquestal y la derivación de todo el material de la obra de la escala octatónica. Sus motivos son presentados inicialmente en segmentos embrionarios de la introducción del primer movimiento, *Comodo, e più mosso* (ver ej. 40).

EJEMPLO 39  
Canción de cuna op. 103 para voz y guitarra, cc. 26 y sig.

EJEMPLO 40  
Concierto para violoncello y orquesta op. 104, I, Largo, cc. 1 y sig.

El primer embrión del módulo es presentado por el cello solista en el compás 5, con la nota La repetida, que sirve tanto como nota de referencia, así como de terminación de la escala octatónica ascendente (Si bemol, Do, Re bemol, Mi bemol, Mi natural, Fa sostenido [Sol sostenido], La). A esta altura el material temático está extremadamente comprimido, pero a medida que el movimiento avanza, de la metamorfosis surgen amplios movimientos de escalas y melodías *cantabile* basadas en este segmento. El hecho que el esquema rítmico también sea dividido en dos mitades asimétricas, es también sintomático del carácter rítmico del tema secundario que se elabora a través de todo este movimiento y que reaparece a través de los dos movimientos restantes, siguiendo los cambios de tempo y carácter de esas secciones. Después de los 38 compases de Introducción, se inicia el *Allegro ma non troppo*. Es interesante observar el material de la entrada del corno I en el compás 36 del primer movimiento en relación a los violines y al cello solista, puesto que provee de continuidad y dirección lineal para la primera sección del *Allegro*. Se establece un estilo de desarrollo continuo desde el comienzo, como lo demuestra el contrapunto doble en inversión basado en la escala octatónica completa. La transparencia de textura se mantiene a través de la primera sección. Después de un completo *tutti ripieno*, un nuevo estilo, altamente métrico y sincopado rítmicamente, es presentado sin el cello (cc. 150-181). El cello reaparece con un corto pasaje cadencial (6 compases), indicado *marcato* y con grupos de percusión en *concertato*. La brevedad de esta sección está compensada por la abrupta desarticulación rítmica. Esto permite adelgazar la textura durante los restantes 6 compases del movimiento, antes que se inicie el calmado andante del segundo movimiento.

El segundo movimiento está construido en un formato ternario (ABA). El libre fluir en *cantabile espressivo* de la sección A se caracteriza por una división rítmica binaria de metro triple simple con transparencia de textura. A manera de contraste, la sección B es nuevamente multimétrica, altamente vigorosa y opaca en cuanto a la textura, debido a los

doblajes del *tutti*. El cello solista está conspicuamente ausente. El compositor reserva el timbre fresco del instrumento solista junto con su textura fina para el *da capo* del movimiento. El final de este movimiento explora los cambios de *tempo* para los efectos de la tensión y la relajación, esto es crecimientos dinámicos en *accelerando* seguidos de disminuyendo *più mosso*. Se efectúa así una metamorfosis que sirve como interludio para el tercer movimiento, el cual una vez más comienza con la *Introduzione-lento* del primer movimiento.

La introducción del tercer movimiento (48 compases en tempo lento), es sin violoncello solista. Es sintética por naturaleza y combina simultáneamente la mitad de la escala octatónica en movimiento conjunto lineal, con la otra mitad angularmente sincopada. Este es el mismo material que será empleado, tanto en forma sucesiva como simultánea, a medida que la sección *Allegro vivace* se desarrolla. Nuevamente, la unidad seccional es provista por los cambios de textura, conjuntos de timbre similares, espaciamiento cuidadoso de la armonía para asegurar la característica identidad vertical, y variados los estilos técnicos de ejecución. Es interesante observar la característica escala octatónica en el cello en los compases 36-37, con los rápidos trémolos de arco para efectos dramáticos. Existe también una polaridad de las voces extremas con propósitos timbrísticos, proveyendo el arpa un complemento, que recuerda la textura sonata en trío neo-barroca. Escribir para el arpa, tanto en conjunto como instrumento solista, ha sido muy característico de la obra tardía de Orrego-Salas. Nuevamente, se pone en evidencia la práctica de ensayar nuevos recursos en el marco de la música de cámara primero, antes de sintetizarlos en obras para conjuntos mayores. Después de presentar en forma continua tanto los esquemas lineales fluidos, como aquellos rítmicamente truncados y de destacar variadas combinaciones instrumentales en alternancia, el movimiento se dirige a la conclusión, combinando el *poco più mosso* y el *morendo al fine* (ppp), con una dramática indicación, *soffiare senza intonazione*, no muy distinta al susurrante coro de mujeres del opus 101 del compositor, *The Widows*.

La obra está dedicada a su esposa, Carmen, con ocasión de cumplir 70 años.

\* \* \*

**La Ciudad Celeste** op.105, es una cantata para barítono, coro y orquesta (1992). La portada lleva la siguiente indicación:

"Escrita por encargo de la Fundación Frei en homenaje a la Iglesia de Chile en el quinto centenario de evangelización en el Nuevo Mundo".

La obra está dedicada al director Juan Pablo Izquierdo. Representa la culminación de la obra dramática del compositor en que emplea textos bíblicos. El texto de este majestuoso trozo proviene del capítulo 21 del *Apocalipsis*. Al contrario de la anterior *Missa in Tempore Discordiae*, op. 64, o las canciones *Ash Wednesday*, op. 88, no hay aquí interpolaciones extralitúrgicas de ningún contenido polémico. Todo transcurre en un plano etéreo de renovación espiritual, exaltando la profecía de la *Ciudad Celeste, La nueva Jerusalén*.

Las fuentes musicales son una vez más atomísticas. Es así como todos los materiales principales de movimiento lineal derivan de las escalas octatónicas. El formato seccional incluye el narrador barítono, el coro y la orquesta en alternancia y yuxtaposición. Debido al carácter narrativo de este extenso texto, dentro de las secciones el formato es de composición continua (*through-composed*), excepto en el *aleluya*, sección que el compositor reserva para un tributo especial. Sin embargo, debido a las reiteraciones continuas de tipo *ritornello* que realizan los interludios orquestales (tal como en *The Widows*, op. 101, pero ahora con más frecuencia), se observa una pronunciada cualidad estrófica dentro del formato, con cierres periódicos, ya sea en tensos impulsos a través de *crescendo fortissimi* o

por medio de *allargando pianissimi* y sus analogías obligadas en la textura, o sea, opacidad y transparencia. El formato de la composición está basado en la interacción constante entre narrador y texto, de la manera siguiente:

NARRADOR<sup>11</sup>: Vi un cielo y una tierra nueva; el primer cielo y la primera tierra se fueron y la mar no es sino un manantial que emana del mismo cielo. Y yo vi la Ciudad Celeste; la Nueva Jerusalén que descendía de Dios. Como Esposa ataviada para su Esposo; entonces oí una voz que decía. *Largo*. (Ved aquí el tabernáculo de Dios y de los hombres que serán su pueblo, y en medio de ellos el mismo Dios será su Dios). *Andante*. Y Él, que estaba en el trono, me dijo: "Escribe estas palabras; Yo soy el Alpha y Omega, el principio y el fin. Daré de beber al sediento. Seré yo su Dios y él será mi hijo". *Calmato*. Y entonces me mostró la Ciudad Celeste que descendía luminosa de la altura.

CORO: La Nueva Jerusalén, la ciudad santa que descendía de Dios ataviada de luces y esplendor eterno; cristal del cielo.

NARRADOR: La ciudad tenía un muro grande y alto, doce puertas y en las puertas doce ángeles y los doce nombres de los hijos de Jacob y José, que son de las doce tribus de Israel.

CORO: Rubén y Gad, Simeón e Isacar, Zabulón y Judá, Levi, Aser, Efraín, y Neftalí, Manasés y Benjamín; todos hijos de Israel.

NARRADOR: *Con severità*. Doce puertas; tres por el levante, tres por el mediodía, tres por el norte, tres por el poniente, y doce cimientos, con los doce nombres de los doce Apóstoles del Cordero que son:

CORO: Simón Pedro, y Andrés, Santiago y su hermano, Juan, hijos de Zebedeo, Bartolomé, Felipe y Tomás, y Simón el celador, Mateo y Santiago, hijos de Alfeo, Iscariote, el traidor, y el otro Judas, Tadeo.

NARRADOR: Medida con caña de oro, que del hombre era y del ángel, la ciudad tenía doce mil estadios y el muro, en codos ciento cuarenta y cuatro. Sus fundamentos adornados de toda piedra preciosa.

CORO: De jaspes vetado, záfiro azul y calcedonia azulada; de verde esmeralda, sardónica ambarina y pálido sardio; de crisoprasio verde, topacio amarillo y crisolito pardo: de rubí rojo puro, amatista violeta y berilo oceánico. Y la ciudad era de oro, como un vidrio limpio.

NARRADOR: Doce perlas eran las doce puertas de la ciudad celeste; con su plaza de oro puro, como cristal transparente. No había luna, no había sol, no había noche, no había día.

CORO: Dios era el día. Dios era el sol. Dios era la luz. Dios era luz y resplandor. No había lágrimas, ni clamor había, ni cosa contaminada, ni mentira.

NARRADOR: *Hablado*. Y en la ciudad no había un templo.

CORO: *Maestoso e pesante* (Un nuevo comienzo)

Dios, Dios, Dios era la gloria; Dios era la luz, Dios era la luz, Dios era la gloria, era luz, Dios era el templo.

NARRADOR: Dios era el templo.

<sup>11</sup>El Narrador San Juan, barítono que canta.

CORO: Y la ciudad la Esposa, del Cordero; la Nueva Jerusalén.

NARRADOR: Ciudad sagrada que descendía del cielo.

CORO: Sus doce puertas por ángeles guardadas. Y el mismo Dios allí, en el centro.

NARRADOR: El mismo Dios, el creador de toda cosa nueva. Entre los hombres se situaba. *Allargando*. "Soy yo el que oyó y vio estas cosas, soy yo!" (San Juan). "No selles estas palabras, me dijo, el tiempo ya está cerca. Soy tu consiervo y también de tus hermanos: los que las guardan son los profetas" (Angel).

CORO: Jerusalén la Nueva, ciudad sagrada. ¡Aleluya!

La expresión de los sentimientos del texto es de carácter general (nótese la interpolación de palabras italianas a través del texto con propósitos directrices) o de patrones musicales específicos (ostinatos rítmicos, líneas ascendentes/descendentes, pasajes de acordes figurados, repentinos cambios dinámicos, etc.). Los interludios siempre constituyen una suma del movimiento dramático previo al tiempo que sirven como transición para la sección siguiente; de nuevo, un recurso ya observado en *The Widows*, op.101. Los siguientes ejemplos muestran el empleo del método octatónico, distribuido entre el coro, narrador y solista instrumental (ver ej. 41).

Característico de la obra es la transparencia general de la textura, de modo de no cubrir el texto del solista. Cada sección tiene una coloración tímbrica distintiva y una textura propia. Es significativo que Orrego-Salas no continúa con el Apocalipsis hasta el final, con sus veladas amenazas a aquellos que podrían detractarse o sustraerse de sus palabras. Él prefiere concluir con un homenaje a su primer verdadero maestro de composición, Randall Thompson. El simple refrán coral del *Aleluya* en repeticiones ostinato, está inspirado directamente en el *Alleluia* de Thompson, de 1940. Parecería que el compositor ha cerrado plenamente un ciclo de renovación y completitud.

\* \* \*

**The Goat who could not Sneeze** (La cabra que no podía estornudar), op. 106, es una comedia musical destinada a niños de 3er. Grado, para voces y conjunto instrumental (1992). Está basada en un cuento mexicano tradicional, con letras de Mary Goetze para las canciones, fue encargada por los editores MacMillan, MacGraw Hill, y es una obra que combina la música, lo visual y el movimiento.

Si *ying* y *yang* son la oración y la acción de nuestro ser, entonces que los ministriles interpreten las melodías celestiales. El compositor va del espíritu angelical de la *Ciudad Celeste*, op. 105, a lo mundano de una comedia musical para niños de colegio. Y aun, no olvidemos, que los niños son la fuente y producto de nuestra recompensa celestial; por lo tanto, lo que pareciera ser una contradicción, es en realidad una evidencia ulterior de la manifestación de continuidad en la vida del compositor a través de la música.

Ciertamente, ésta es una de las obras más populares y manifiestamente "programáticas" hasta ahora escritas por Orrego-Salas. Contiene en su formato estrófico y seccional joyas para la definición de este carácter, que permite a cada movimiento de estas rondas infantiles hablar de una manera cautivadora, en lo pictórico y lo artístico.

La historia de una cabra que no podía estornudar, a pesar de los buenos oficios de un oso, un gato, o el consejo de un maestro de escuela y de un doctor, lleva a la cabra a un retiro alpino para lamentarse. Su salvación la logra gracias a los insectos, específicamente las abejas zumbadoras, que le provocan un estornudo parecido a un terremoto. Después de una advertencia de los aldeanos de no repetir este hecho, un alegre valsito concluye

el drama, mostrando a la cabra sonriendo consigo misma y feliz por haber llegado a ser como todos los demás. El ejemplo 42 permite apreciar algunos de los efectos descriptivos.

Fl. 1  
Ob. 1  
Cl. 1  
Fg. 1  
Cor. A.  
Tp. 1  
Tbn.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

pue- blo, y en se- ño de el- los el mis- mo Dios se - ra su  
pue- blo, y en se- ño de el- los el mis- mo Dios se - ra su  
pue- blo, y en se- ño de el- los el mis- mo Dios se - ra su  
pue- blo, y en se- ño de el- los el mis- mo Dios se - ra su

11

11

EJEMPLO 41  
*La Ciudad Celeste*, cantata op. 105, círculo Nº 11



(B)

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Tr.

Perc.

Chorus

bree-zes, Our peace is on - ly dis-turbed by our snee-zes. ah - choo! ah - choo!

(B)

arco

pizz

f

sfz

f sec

stn.

pizz

sfz

arco

f sec

stn.

pizz

f

EJEMPLO 42  
*The Goat who could not Sneeze* op.106, círculo B

\* \* \*

Como se demuestra a través de este pequeño estudio de las últimas treinta obras de Orrego-Salas, cuando él termina una composición de largo aliento tiende a

experimentar nuevas sonoridades, y nuevas técnicas dentro de géneros en formato pequeño, para sólo entonces reaparecer con otra obra de grandes dimensiones. No se trata de comparar ambos casos, porque los grandes manantiales fluyen desde los riachuelos más pequeños, pero todo contribuye a la realización profética de un proceso, que busca su culminación a través del continuo "llegar a ser", de la *consumación* en el sentido aristotélico. ¡Nunca terminamos, sólo nos detenemos por un instante!

### Bibliografía

- Benjamin, Gerald R. "Juan Orrego-Salas", *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Tomo XIII. Londres: MacMillan, 1980, p. 892.
- . "Juan Orrego-Salas", *The American Grove Dictionary of Music & Musicians*. Tomo III. Nueva York: MacMillan, 1986, p. 453.
- . "Juan Orrego-Salas", *The New Grove Dictionary of Opera*. Tomo III. Londres: MacMillan, 1992, p. 779.
- Coclicus, Adrian. *Compendium musices*. Nuremberg, 1552.
- Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music*. Londres: Faber & Faber, 1975.
- Foerster, Norman. *American Poetry & Prose*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1957.
- Lorenz-Abreu, Ricardo. "El Concierto para violín y orquesta op. 86 de Juan Orrego-Salas", *RMCh*, XXXVIII/162 (julio-diciembre, 1984), pp. 147-153.
- Merino, Luis. "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", *RMCh*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 5-105.
- Meyer, Leonard B. *Music, the Arts & Ideas: Patterns & Predictions in Twentieth Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- Orrego-Salas, Juan. "Presencia de la arquitectura en mi música", *RMCh*, XLII/169 (enero-junio, 1988), pp. 5-26.
- . "El retablo del Rey pobre', cuarenta años después", *RMCh*, XLV/175 (enero-junio, 1991), pp. 57-71.
- The New Harvard Dictionary of Music*. Don Randel, ed. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

## *Catálogo de la obra musical de Juan Orrego-Salas (1989-1992)*

1. El presente catálogo abarca las obras compuestas con posterioridad a 1988, comprendiendo desde el op. 101 hasta el op. 106. En consecuencia, es un complemento a los catálogos publicados en la RMCh, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 78-105, que cubre desde el op. 1 hasta el op. 75, y en la RMCh, XLII/169 (enero-junio, 1988), pp. 21-26, que cubre desde el op. 76 hasta el op. 100.
2. Con posterioridad a la publicación de estos catálogos, las siguientes obras han sido editadas por las firmas que a continuación se indican:
  - a) Por MMB Music, Inc. [10370 Page Industrial Blvd., Saint Louis, Missouri 63132, teléfono: (314) 427-5660, fax: (314) 426-3590]: *Romance a lo divino*, op. 7; *Romances pastorales*, op. 10; *Sonata a dúo*, op. 11; *Cantata de Navidad*, op. 13; *Escenas de cortes y pastores*, op. 19; *Sinfonía N° 1*, op. 26; *El retablo del Rey pobre*, op. 27; *Concierto N° 1* para piano y orquesta, op. 28; *Umbral del sueño*, op. 30; *Concierto de cámara*, op. 34; *Sinfonía N° 2*, op. 39; *Serenata concertante*, op. 40; *Jubilateus musicus*, op. 45; *The Tumbler's Prayer*, op. 48; *Sinfonía N° 3*, op. 50; *Concerto a tre*, op. 52; *Alboradas*, op. 56; *América, no en vano invocamos tu nombre*, op. 57; *Sinfonía N° 4*, op. 59; *Quattro liriche brevi*, op. 61 b; *Tres madrigales*, op. 62; *Missa "in tempore discordiae"*, op. 64; *A Greeting Cadenza for William Primrose*, op. 65; *Words of Don Quixote*, op. 66; *Variaciones serenas*, op. 69; *Serenata*, op. 70; *Sonata de estío*, op. 71; *Presencias*, op. 72; *The Days of God*, op. 73; *Psalms*, op. 74; *Trío N° 2*, op. 75; *De profundis*, op. 76; *Concierto para oboe y orquesta de cuerdas*, op. 77; *Variations for a Quiet Man*, op. 79; *Canciones en el estilo popular*, op. 80; *Bolívar*, op. 81; *Tangos*, op. 82; *Balada*, op. 84; *Concierto para violín y orquesta*, op. 86; *Cinco canciones a seis*, op. 87; *Ash Wednesday*, op. 88; *Rondo-Fantasia*, op. 90; *Glosas*, op. 91; *Variations on a Chant*, op. 92; *Concierto N° 2* para piano y orquesta, op. 93; *Riley's Merriment*, op. 94; *Fantasia*, op. 95; *Fanfare*, op. 97; *Partita*, op. 100.
  - b) Por Silver Burdett Co., New Jersey: el canon a cuatro voces, "Que vengo muerto de sed", de *Cánones y rondas*, op. 17, con texto en inglés titulado "I've walked many a mile".
  - c) Por Ediciones de la Frontera [c/d David Valjalo, Casilla 321, Correo 11, Ñuñoa, Santiago de Chile] *Biografía mínima de Salvador Allende*, op. 85.
3. Con posterioridad a 1988 se han registrado en fonograma las siguientes obras:
  - a) *The Music of Juan Orrego-Salas*, disco compacto, Indiana University School

*Revista Musical Chilena*, Año XLVIII, Julio-Diciembre, 1994, N° 182, pp. 101-104

- of Music, IUSM-02, 1992, incluye las siguientes obras: *Mobili*, op. 63; *Serenata*, op. 70; *Tangos*, op. 82; *Concierto para violín y orquesta*, op. 86; *Glosas*, op. 91.
- b) *Missa in tempore discordiae*, para tenor solista, coro y orquesta, op. 64, grabada en disco compacto, Alerce, CDAL-0183.
- c) *Fantasia* para piano y orquesta de instrumentos de viento, op. 95, grabada en disco compacto, Mark, MCC-595.
4. Con posterioridad a 1988 se han estrenado las siguientes obras:
- a) *El retablo del Rey pobre*, ópera oratorio, op. 27, estreno en Bloomington, Indiana, 10 de noviembre, 1990, Indiana University Opera Theater, temporada 1990-1991, Bryan Balkwill (director).
- b) *For Young Violinists*, op. 96, estreno en Bloomington, Indiana, noviembre, 1987, Indiana University Young Players String Ensemble, R. Henry (director).
- c) *Partita*, op. 100, estreno en Bloomington, Indiana, el 22 de febrero, 1990, y en Viena, Austria, el 8 de mayo, 1990, Eugene Rousseau (saxofón), Trío Haydn de Viena.
5. Asimismo el compositor ha agregado a su catálogo el *Saludo* para voces al unísono y acompañamiento, op. 99 bis, compuesto en 1988 para celebrar el sexagésimo cumpleaños de su cuñado Juan Manuel Benavente el 3 de junio de 1988.
6. El catálogo de las obras compuestas con posterioridad a 1988 se ajusta al siguiente formato:
- a) Título.
- b) Número de opus (abreviado "Op").
- c) Lugar de composición.
- d) Fecha de composición.
- e) Medio (ver listado de abreviaturas).
- f) Autor del texto (abreviado "Text").
- g) Duración (abreviada "Dur").
- h) Editor (abreviado "Ed").
- i) Fonograma editado (abreviado "Fon").
- j) Fecha y lugar de estreno (abreviado "Estr").
- k) Observaciones (abreviado "Obs").
7. Abreviaturas:
- |      |                 |
|------|-----------------|
| A    | alto, contralto |
| arp  | arpa            |
| Bar  | barítono        |
| cdas | cuerdas         |
| cl   | clarinete       |
| clb  | clarinete bajo  |

|         |                |
|---------|----------------|
| cofem   | coro femenino  |
| comasc  | coro masculino |
| comx    | coro mixto     |
| cor     | corno francés  |
| cor ing | corno inglés   |
| dir     | director       |
| fg      | fagot          |
| fl      | flauta         |
| gui     | guitarra       |
| Mez     | mezzo-soprano  |
| MS      | manuscrito     |
| ms      | manos          |
| ob      | oboe           |
| Orq     | orquesta       |
| perc    | percusión      |
| pf      | pianoforte     |
| pic     | piccolo        |
| S       | soprano        |
| T       | tenor          |
| tbn     | trombón        |
| tim     | timbal         |
| tpt     | trompeta       |
| tu      | tuba           |
| V,VV    | voz, voces     |
| vc      | violoncello    |

*The Widows* (Viudas), Op: 101, Bloomington, Indiana, 1987-1990, VV (ver observaciones), cofem, comasc, Orq: pic, 2 fl, 2 ob, cor ing, 2 cl, clb, 2 fg, 4 cor, 3 tpt, 3 tbn, tu, 4 tim, perc, arp, gui, cdas, *Text*: libreto del compositor basado en la novela *Viudas* de Ariel Dorfman, *Dur*: 160', *Ed*: MS; *Obs*: la ópera consta de nueve escenas y tiene seis papeles principales (S, Mez o voz de niño, A, 2 T y Bar) y siete papeles secundarios, además de papeles ocasionales y papeles hablados.

*Diferencias del retablo*, Op: 102, Bloomington, Indiana, 1991, pf, 4 ms o 2 pf, *Ed*: MS, *Estr*: Santiago, Chile, 14 de julio, 1991, Sala América, Biblioteca Nacional, Eduardo y Felipe Browne (pf), *Obs*: Basada en materiales de la ópera-oratorio *El retablo del Rey pobre*, op. 27. La obra fue encargada por Eduardo y Felipe Browne.

*Canción de cuna*, Op: 103, Bloomington, Indiana, 1991, V, gui, *Ed*: MS, *Obs*: Dedicada a Lorença Gasull.

*Concierto para violoncello solista y orquesta*, Op: 104, Bloomington, Indiana, 1991-1992, vc, Orq: 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fag, 3 cor, tbn, tim, perc, arp, cdas, 1. Lento-Allegro non troppo, 2. Andante, 3. Lento-Allegro vivace, *Ed*: MS, *Obs*: "Dedicado a Carmen [Benavente de Orrego, su esposa] en sus 70".

*La Ciudad Celeste*, cantata, Op: 105, Bloomington, Indiana, 1992, Bar, comx, Orq: 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 cor, 3 tpt, 3 tbn, tim, perc, arp, pf, cdas, *Text*: Apocalipsis, capítulo XXI, *Ed*: MS, *Obs*: "Escrita por encargo de la Fundación Frei en homenaje a la Iglesia de Chile en el quinto centenario de evangelización en el Nuevo Mundo". La obra está dedicada a Juan Pablo Izquierdo.

*The Goat who couldn't sneeze* (La cabra que no podía estornudar), comedia musical para niños de tercer grado, Op: 106, Bloomington, Indiana, 1992, VV, fl, ob, cl, fg, cor, perc, cdas, *Text*: basado en el cuento tradicional mexicano "La cabra Benedicta", libreto de Ron Dye, letras de las canciones de Mary Goetze, *For*: MacMillan, MacGraw-Hill Publishing Company, 1993, Indiana University Childrens Choir (Mary Goetze, dir), solistas y conjunto instrumental (Carmen Téllez, dir. general), *Estr*: Bloomington, Indiana, 23 de abril, 1993, John Waldrom Arts Center, *Obs*: Encargada por MacMillan, MacGraw-Hill Publishing Company.

L.M.

## *Samuel Claro Valdés, musicólogo por sobre todo*

por  
*Luis Merino*

Con mi respetado colega y amigo el profesor Samuel Claro Valdés (Santiago de Chile, 31-VII-1934, 10-X-1994) compartimos durante más de treinta años la absorbente actividad de la musicología. Un tema que abordamos con relativa frecuencia en nuestras conversaciones fue, de acuerdo a los términos del mismo Samuel, cuanto de "músico" y cuanto de "ólogo" debería existir en cada investigador. A este respecto su posición era muy clara, y la explicaba siguiendo una frase del insigne musicólogo francés Jacques Chailley (citada por Samuel Claro en ítem 1967d: 16-17 de la bibliografía adjunta), "la mejor manera de llegar a ser un musicólogo es partir amando profundamente la música por sí misma".

El amor de Samuel por la música se cimentó en una sólida preparación. Realizó estudios de piano en forma particular con Osvaldo Rojo, Emeric Stefaniai y Julia Pastén, además de teoría, armonía y contrapunto con Lucila Céspedes, destacada maestra chilena a quien Samuel, junto a un grupo de ex discípulos, asistiera con abnegación y entrega en los años postreros de su vida (cf. 1983c). Posteriormente, en el entonces Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile continuó sus estudios de armonía e inició los de composición con los maestros Alfonso Letelier Llona, Juan Orrego-Salas y Carlos Botto. Entre 1962 y 1964 estudió composición y música electrónica con Jack Beeson, Otto Luening y Wladimir Ussachewsky en la Universidad de Columbia, con el apoyo de becas de las fundaciones Fulbright y Dogherty. De las composiciones escritas entre 1954 y 1960 el *Estudio I* figura entre las obras pioneras de la música electroacústica chilena.

Pero prevaleció finalmente la musicología como la pasión de su vida. Samuel figura entre los primeros musicólogos profesionales formados en el país. Para obtener su grado de Licenciado en ciencias y artes musicales en 1960 escribió una tesis sobre *Acústica musical*, la que en lo musicológico explora un campo tan novedoso para el medio académico chileno como el *Estudio I* fuera en lo creativo. Durante su estada en la Universidad de Columbia entre 1962 y 1964 realizó estudios avanzados de musicología con Paul Henry Lang, Edward Lippman y Ernest Sanders, que le permitieron obtener el grado de *Master of Arts*. El alto nivel de especialización alcanzado en la así llamada musicología histórica puede apreciarse en dos trabajos escritos en este período y publicados en Chile, uno sobre los orígenes del término Sonata (1963b) y otro sobre la controversia Monteverdi-Artusi (1965d). Ya en el primero de ellos se advierte al estudioso que busca conjugar el análisis de la música con la consideración del contexto histórico y socio-cultural, siguiendo la línea trazada de manera magistral por Lang en *Music in Western Civilization*.

A su regreso a Chile este conjunto de conocimientos le sirvió de base para un quehacer musicológico que se irradió en una perspectiva nacional además de latinoamericana, con proyecciones tanto hacia los Estados Unidos como a Europa. Entre el 1 de abril de 1958 y el 5 de abril de 1982 fue profesor titular de musicología en la Universidad de Chile, ocupando una investidura académica similar en la Pontificia Universidad Católica de Chile hasta su muerte. Paralelo a su labor académica desempeñó diversos cargos institucionales, algunos de ellos en circunstancias muy difíciles. Como director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile entre 1968 hasta su término en 1970 (de acuerdo a los criterios generados en la reforma universitaria de los 60), y como director de la *Revista Musical Chilena* (1964-1968, 1981), le correspondió estimular desde dos perspectivas distintas la investigación en Chile. Además fue secretario de la ex Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile (1964-1968), decano de la ex Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de esta misma universidad (1973-1976), hasta alcanzar entre 1985 y 1990 la calidad de prorector de la Pontificia Universidad Católica. En éstos y otros cargos directivos se puso en evidencia su capacidad de gestión, forjada en su hogar paterno, "que cultivaba con rigor científico la jurisprudencia" al decir de Eugenio Pereira Salas<sup>1</sup>, y en su breve paso como estudiante de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Chile, a la que ingresara inmediatamente después de terminar en 1952 sus estudios secundarios en el Liceo Alemán de Santiago.

En algunos de los escritos reunidos en la bibliografía selectiva, preparada por Carmen Peña Fuenzalida, pueden apreciarse ciertos puntos de vista relativos a su actividad institucional, tales como la importancia de la *Revista Musical Chilena* (1967a, 1975), el alto nivel de intercambio entre el Instituto de Investigaciones Musicales y el Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia dirigido a la sazón por el reputado profesor Dr. Karl Gustav Fellerer (1965b), la labor realizada por el Instituto de Investigaciones Musicales entre 1947 y 1970 (1970c), los beneficios de descentralizar la enseñanza y la extensión musical en Chile (1965c), el potencial de la música para elevar el nivel de la educación general gracias a su gran capacidad de integración multi e interdisciplinaria (1983e) y la importancia de la radio para la divulgación de la música en un nivel masivo (1981b).

Los restantes escritos pueden dividirse en cuatro grandes grupos de acuerdo a las líneas gruesas de su actividad musicológica. Estos grupos son: su concepción de la musicología como disciplina, el estudio de la cultura musical chilena, la música y los músicos coloniales en Hispanoamérica y los proyectos de vinculación internacional a los que se adscribiera en su calidad de musicólogo.

Su concepción de la musicología se sustentó en dos ideas claves: la orientación al estudio del acervo propio de Chile y Latinoamérica, y el enfoque desde una perspectiva metodológica integral que abarque la música, junto al contexto

<sup>1</sup>Eugenio Pereira Salas, "Discurso de recepción de don Samuel Claro Valdés", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, N° 87 (1973), p. 86 (publicada en 1976).



de la sociedad, la cultura y el hombre mismo. Este enfoque socio-humanístico lo sintetizó en la definición de la musicología como “el estudio integral del arte de la música universal y de todo aquello que pueda esclarecer su contexto humano” (1967d: 21). En cierto modo esta concepción revela su sensibilidad al espíritu generalizado de cambios que se advertía en la sociedad chilena durante la década de los 60, de la que no se excluía ni la musicología ni la educación musical en general (cf. 1965a). Por otra parte, esta concepción de la musicología hizo patente un conjunto de debilidades que advirtió entonces en la investigación musical de Chile y Latinoamérica, tales como la falta de concreción en la práctica de muchos de los luminosos ideales del “americanismo musical”, elocuentemente preconizados en la década de 1930 por el ilustre Francisco Curt Lange, la consiguiente falta de comunicación entre los musicólogos de habla hispana, y la necesidad de formar nuevos investigadores que pudieran acometer el estudio de nuestro patrimonio. Esta amplia concepción de la disciplina y el valor de los trabajos publicados hasta 1973 le permitieron llegar a ser ese año el primer musicólogo que ingresara como miembro de número a la Academia Chilena de la Historia. En su trabajo de incorporación delinea modalidades de colaboración entre la musicología y la historia, sustentadas en el predicamento que “la música es un patrimonio de la sociedad, es un hecho social del cual participan voluntaria o involuntariamente todos los hombres” (1973c: 60). Ambas disciplinas, la musicología y la historia, se complementan en función de “la correcta interpretación del camino cultural que ha seguido la humanidad en el transcurso de los siglos” (1973c: 60), y en la información que se pueden suministrar mutuamente a partir del estudio de las fuentes que sirven de base a cada una de ellas.

Como punto de partida para los trabajos de estudio sobre la cultura musical chilena, Samuel Claro recogió las ideas y el legado de Eugenio Pereira Salas, a quien hemos calificado como el “fundador de la historiografía musical en Chile”<sup>2</sup>. En la necrología que escribiera de Eugenio Pereira Salas (1980b), Samuel Claro destaca los lazos de amistad y estrecha colaboración profesional que ambos mantuvieron por largos años, y la proposición que aquél le hiciera de líneas de investigación específicas en una carta fechada el 5 de noviembre de 1963, cuando todavía se encontraba realizando estudios en la Universidad de Columbia.

En lo conceptual, una de las convergencias más fecundas entre ambos estudiosos fue la consideración de la cultura musical chilena como un todo, sin hacer jerarquizaciones a priori entre la música de tradición escrita y la de tradición oral, lo que se liga evidentemente con la concepción de la identidad de la cultura musical de América Latina del gran pensador cubano Alejo Carpentier. Esta concepción inspira la *Historia de la música en Chile* (1973a), la primera síntesis histórica global de la cultura musical chilena, escrita en colaboración con el compositor y musicólogo Jorge Urrutia Blondel, que abarca desde el legado de las culturas preincásicas hasta el aporte de los compositores doctos del presente

<sup>2</sup>Luis Merino, “Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979), fundador de la historiografía musical en Chile”, *RMCh*, XXXIII/148 (octubre-diciembre, 1979), pp. 66-87.

siglo. Más allá del aporte como síntesis, se destacan los enfoques que Samuel Claro hace de la totalidad de la actividad musical de los siglos XVI al temprano XIX sobre la base de la díada texto-contexto, y la información que entrega sobre la música posterior a 1950, que complementa el clásico estudio de Vicente Salas Viu. En nuestra reseña sobre este libro, publicada en 1974, hicimos notar la ausencia en el contenido de la música mestiza de tradición oral<sup>3</sup>. Esto se obvia en *Oyendo a Chile* (1979a), una síntesis posterior similar en contenido a la *Historia*, pero escrita en un lenguaje apto para público en general, y en una perspectiva más amplia que se extiende a la música de tradición oral de raigambre hispana, la música virreinal, la Isla de Pascua, los intérpretes de música docta, los intérpretes y compositores de música popular urbana, además de los musicólogos.

Entre las líneas específicas de estudio de la cultura musical chilena se destaca con nítidos relieves la relativa a la Catedral de Santiago de Chile. El marco general de esta línea se establece en una completa y documentada monografía que abarca la vida musical en la Catedral desde las postrimerías del siglo XVIII hasta el siglo XIX (1979d, 1982a y 1982b). Surge de ella un perfil de la Catedral como uno de los cauces estables de la creación musical chilena, que se proyecta desde la colonia hasta la independencia, y cuyo nivel artístico, a diferencia de otras catedrales americanas, fue superior en el siglo XIX a aquel de los dos siglos anteriores. Esta monografía se completa con un minucioso catálogo alfabético y sistemático de la música preservada en el archivo capitular (1974b), y la microfilmación de la casi totalidad del archivo hecha por el mismo Samuel Claro con el apoyo financiero de la Universidad de Chile.

En este marco general se insertan dos estudios biográficos, uno que devela en forma definitiva el origen catalán del maestro de capilla José de Campderrós (1977a) y otro sobre la actividad como maestro de capilla del versátil compositor chileno José Zapiola (1974c). Por otra parte la edición de la *Misa* en Sol mayor de Campderrós (1970a) corresponde a la primera obra de un compositor catedralicio editada y ejecutada públicamente durante el presente siglo<sup>4</sup>. Gracias a la catalogación y microfilmación del archivo y a la preservación de los microfilmes en la Sección de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, esta línea de investigación musicológica ha podido continuar con estudios estilísticos musicales más específicos en tres tesis dirigidas por quien escribe estas líneas, la de Denise Sargent sobre la obra musical de José Bernardo Alzedo (1984) para obtener el grado de licenciado en musicología<sup>5</sup>, y las de Cecilia Santa Cruz sobre

<sup>3</sup>RMCh, XXVIII/125 (enero-marzo, 1974), p. 80.

<sup>4</sup>Al respecto el mismo Samuel Claro señala lo siguiente (1974c: CV): "Esta *Misa* fue presentada en la Catedral de Santiago de Chile, con extraordinario éxito, casi doscientos años después de estrenada en ese mismo recinto, el 9 de septiembre de 1971, por solistas, coro y orquesta del Instituto de Música de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas. Posteriormente se editó un disco de ella, con ocasión de la Conferencia de UNCTAD III (Astral, SVB 104), donde se eliminaron los números 6, 7, 10 y 11 de la *Misa*, con el objeto de que su duración no excediera los límites de tiempo de una cara de disco LP".

<sup>5</sup>Publicada en una versión revisada y sintetizada como "Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo", RMCh, XXXVIII/162 (julio-diciembre, 1984), pp. 5-45.

la obra musical de José Zapiola (1993) y de Doris Ipinza sobre cuatro villancicos catedralicios de Navidad (1994), ambas para obtener el título de profesor especializado en historia de la música y análisis.

Además de la Catedral, Samuel Claro hizo un importante aporte al estudio de la música en el Chile decimonónico, con la completa monografía escrita con motivo de celebrarse en 1978 el bicentenario del nacimiento del Libertador Bernardo O'Higgins (1979b). Ésta abarca el conjunto de facetas de la vida musical durante el período del gobierno o'higginiano (1817-1823) y contiene valiosa información sobre la historia de los dos himnos nacionales que ha tenido el país.

Los escritos sobre música chilena del siglo xx pueden subdividirse en dos grupos. El primero abarca aspectos más generales, tales como el contenido e impacto en Chile de la experimentación en música electroacústica en la década de los 50 y comienzos de los 60, abordados por Samuel Claro desde la doble perspectiva de observador y participante (1963a), una perspectiva general de la música chilena del presente siglo (1969b, 1970b), otra apretada síntesis de la música en Chile que también considera las artes coreográficas (1977b), y la importancia de la tertulia como el contexto básico de la actividad musical chilena en las primeras dos décadas del siglo xx, como proyección de una tradición que se remonta al siglo xviii (1976). El segundo grupo abarca contenidos más específicos. Está el completo estudio y catálogo de la producción de cámara de Carlos Isamitt publicado en el número de homenaje de la *Revista Musical Chilena* con ocasión del otorgamiento en 1965 del Premio Nacional de Arte en Música (1966a y 1966b). En su trabajo sobre la música vocal de Alfonso Letelier, en otro número de homenaje a uno de nuestros premios nacionales, aplica su concepción amplia de la musicología al análisis del estilo, lo que comprende, además de la música misma, el "pensamiento del compositor y sus inquietudes artísticas, que han sido expresadas en la partitura, y la proyección que su obra ha tenido en el medio cultural del país" (1969f: 47). Se incluyen en este grupo las necrologías de dos figuras señeras de la vida musical chilena, Alfonso Leng (1974f) y Domingo Santa Cruz (1987a), además de Eduardo Lira Espejo, "chileno por nacimiento y venezolano por adopción", de relevante participación en múltiples escenarios de la vida musical de Caracas a contar de 1940 (1980c). Cabe agregar su homenaje a un destacado valor de la música popular chilena, Osmán Pérez Freire (1980d). Completa este grupo la documentada biografía de Rosita Renard, la gran pianista chilena cuya carrera por diversas circunstancias no alcanzó una proyección internacional conmensurable con su arte (1993a), y que es materia de una reseña preparada por el crítico chileno Daniel Quiroga que se publica en el presente número de la Revista.

Su preocupación por la cultura musical chilena se manifestó también en generar las condiciones que aseguraran la continuidad de la investigación. A este respecto ya se han señalado los benéficos resultados de la microfilmación de la música del archivo de la Catedral de Santiago. También se preocupó de generar medios de apoyo audiovisual para la investigación de la música chilena, considerando el estado deficitario y la dispersión de los recursos existentes en el país. Con el apoyo de la Universidad de Chile inició en 1979 un proyecto destinado a la

preparación de una “variada y abundante iconografía, debidamente clasificada y catalogada, y de fácil acceso, para ilustrar los más distintos aspectos de la música nacional” (1979c: 112). Después de 1982 se agregó el patrocinio de la Pontificia Universidad Católica al proyecto, y éste culminó con la publicación de un libro en dos tomos, escrito con la colaboración de Juan Pablo González, Carmen Peña y María Isabel Quevedo (1989a), que recoge 3.171 negativos clasificados sobre la base de la metodología utilizada por el *Répertoire Internationale d’Iconographie Musicale* con sede en Nueva York (cf. 1987b). Sobre la base del material iconográfico reunido para el proyecto se prepararon además sendos diaporamas de música chilena de los siglos XIX y XX (1984b, 1986b). Esta preocupación también se canalizó en charlas, conferencias, cursos de perfeccionamiento, programas de radio y artículos de crítica y divulgación en diarios, que pusieron los resultados de sus trabajos al alcance del público en general.

El estudio de la música y los músicos coloniales en Hispanoamérica pudo materializarse gracias a la conjunción de factores decisivos, señalados por el mismo Samuel Claro en los siguientes términos (1974a: IX):

*“El año 1966 el profesor norteamericano Dr. Robert Stevenson dictó, en la Universidad de Chile, un Seminario sobre investigación de la música colonial hispanoamericana, en un programa de cooperación entre las Universidades de Chile y de California [financiado por la Fundación Ford]. A iniciativa del Dr. Stevenson se me otorgó una beca de investigación por intermedio del Convenio celebrado por ambas Universidades, gracias a la cual viajamos juntos por el continente entre octubre de 1966 y enero de 1967. Al año siguiente proseguí esta gira, obteniendo así una visión casi completa de las posibilidades de investigación de la música hispanoamericana, tras haber realizado investigaciones y estudios en los más importantes archivos coloniales y bibliotecas, principalmente en la costa del Pacífico de América del Sur”.*

*“La sabia y generosa guía de Robert Stevenson ... me impulsó en forma rápida y segura por la difícil senda de la investigación in situ y me abrió amplias perspectivas para mi trabajo futuro”.*

Uno de los frutos de mayor impacto de esta línea de trabajo es la *Antología de la música colonial en América del Sur* (1974a). En una reseña publicada hace ya veinte años en las páginas de esta Revista<sup>6</sup>, señalamos que representaba “un hito fundamental en la historiografía musical de Hispano América”, por cuanto era la primera antología con música de este período que tenía una perspectiva continental, al incluir obras que se preservaban en archivos tales como el Archivo Arzobispal de Lima, el Archivo de la Catedral de Santiago de Chile, el Archivo de la Catedral de Sucre (La Plata), el Archivo de la Catedral de Santa Fe de Bogotá,

<sup>6</sup> *RMCh*, XXVIII/128 (octubre-diciembre, 1974), pp. 106-109.

la Colección Julia Elena Fortún (La Paz), el Archivo del Museo Histórico Nacional de Montevideo, el Archivo de la Iglesia de San Ignacio de Moxos, el Archivo del Seminario de San Antonio Abad en el Cuzco, y el Archivo del Monasterio de Santa Clara en Cochabamba. Otros aspectos relevantes que se indicaron fueron el alto grado de representatividad de las 32 obras seleccionadas para la antología, escritas por compositores españoles que emigraron al Nuevo Mundo o que nunca pisaron suelo americano, por un italiano emigrado a América como Roque Ceruti y por un importantísimo compositor nacido y educado en Latinoamérica como José de Orejón y Aparicio. Esta amplitud de los compositores corre a parejas con la amplitud del repertorio seleccionado, tanto secular como religioso y que abarca desde el siglo XVI al XVIII. Una obra de este valor y envergadura escrita por un investigador latinoamericano abría nuevos senderos para la musicología del continente, y se proyectaba a otros aspectos del quehacer musical como ser el repertorio de conjuntos de tipo *collegium musicum*. En relación a esto último se puede señalar, a manera de ejemplo, el primer volumen de la serie *Música del pasado de América* (disco compacto, CC-1-101-01), editado en Caracas en 1993, que contiene ocho obras de esta antología magníficamente interpretadas por la Camerata Renacentista de Caracas bajo la dirección de Isabel Palacios.

Esta línea de trabajo se encauzó además en el estudio de áreas específicas. Una de estas áreas es la actividad musical de las misiones jesuitas en América del Sur. El estímulo inicial surgió del encuentro personal con el eminente sabio jesuita Guillermo Furlong, a quien Samuel Claro visitara en 1966 en su celda del Colegio El Salvador, en Buenos Aires.

*“Ahí nació mi interés por el estudio de la contribución musical de las misiones jesuitas del oriente boliviano: [Guillermo Furlong] me llevó a la biblioteca del Colegio, donde hizo desfilar ante mis asombrados ojos de neófito los tesoros arquitectónicos de las misiones moxos y chiquitos. Entonces me sugirió viajar al [Beni], donde encontré -curiosa coincidencia- fragmentos de la obra de Doménico Zipoli, músico jesuita a quien Furlong dedicó largos estudios” (1974e).*

Tres años después aparece “La música en las misiones jesuitas de Moxos” (1969e) basado en materiales reunidos en noviembre de 1966 en la ciudad de Trinidad, capital del Departamento de Beni, y el pequeño pueblo vecino de San Ignacio en el oriente boliviano, que incluye un estudio y catálogo parcial de manuscritos musicales de la iglesia de San Ignacio de Moxos.

Otra área es la música escénica. Una contribución importante es el catálogo, estudio y transcripción de obras relacionadas con el teatro que se preservan en la biblioteca del Seminario de San Antonio Abad en el Cuzco, realizados *in situ* entre octubre y diciembre de 1966. Este material sirvió de base para una extensa monografía publicada en el prestigioso anuario del que fuera el *Inter-American Institute for Musical Research* dirigido por Gilbert Chase en la Universidad de Tulane (1969a), que presenta una visión general del texto y contexto de la música escénica en festividades realizadas en el siglo XVIII, destacando la importancia del

compositor Fray Esteban Ponce de León y su ópera serenata *Venid, venid Deydades*. En febrero de 1981 otro trabajo fue presentado en el Festival Calderón realizado en la Universidad de Texas en San Antonio, el que sintetiza la música escénica en Latinoamérica entre los siglos xvii y xviii, considerando la actividad realizada en Ciudad de México, Guatemala, Cuzco, Lima, Potosí, La Plata, Bahía, Buenos Aires y Santiago de Chile (1981c).

Entre 1967 y 1980 Samuel Claro publicó otros estudios que tratan sobre tópicos diversos dentro de esta línea de trabajo. Uno de ellos (1967c) es una monografía sobre un pequeño órgano de fines del siglo xviii, "joya de la organería hispanoamericana", ubicado en la parroquia de San Pedro de Tarata, localidad situada a 35 kilómetros al sur de Cochabamba, que tuvo una intensa actividad musical en el siglo xviii. En 1969 apareció un estudio sobre un *juguete* dedicado a Nuestra Señora de Guadalupe (la Virgen peregrina), del compositor y maestro de capilla de la Catedral de Sucre, Andrés Flores, que se conserva en el archivo capitular y que está fechado en 1732 (1969c). La monografía sobre el importante compositor Tomás de Torrejón y Velasco (1972a), contiene una sucinta biografía, el catálogo de su obra, perfiles analíticos y valoraciones estéticas de cinco obras seculares, y características de la notación, poniendo énfasis en los arcaísmos de escritura que aparecen en los manuscritos con música de Torrejón y en general en las partituras coloniales hispanoamericanas de los siglos xvii y xviii. El trabajo sobre el obispo Martínez Compañón (1980a) fue presentado al panel sobre trasplantes culturales musicales, realizado en el tercer simposio de la Sociedad Internacional de Musicología que tuvo lugar en la Universidad de Adelaide, Australia, entre el 24 y el 30 de septiembre de 1979. Desde una amplia perspectiva de texto-contexto y basado en una también amplia documentación, Samuel Claro analiza el aporte monumental de este obispo, oriundo de Navarra, España, al conocimiento integral de la cultura musical de la diócesis de Trujillo, Perú, en la que ejerció una intensa actividad pastoral entre 1779 y 1789. El trabajo contiene un catálogo de danzas e instrumentos musicales provenientes del segundo tomo de *Estampas gráficas de Trujillo, Perú, 1778-1788*, rotulado como manuscrito N° 344 de la Biblioteca de Palacio en Madrid, España. Incluye además el catálogo del repertorio musical, considerado entre los documentos más antiguos y completos de la música mestiza latinoamericana de tradición oral y una discusión de algunas de las piezas contenidas en el repertorio.

En dos conferencias Samuel Claro entregó amplias síntesis histórico-musicales de la colonia. El 24 de junio de 1969 ofreció una sobre "La música virreinal en el Nuevo Mundo" (1970e), con la ilustración de ejemplos musicales y diapositivas en el Ateneo de Caracas, invitado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, e Intermúsica de Venezuela. En apretada exposición considera a centros importantes en países tales como México, Cuba, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Brasil, Argentina y Chile. Cuatro años más tarde, el 6 de junio de 1973, ofreció otra conferencia sobre la música lusoamericana en los tiempos de João VI de Braganza (1974d), en el Instituto Cultural de Providencia en Santiago de Chile, con motivo del día nacional de Portugal. En una especie de contrapunto abarca la actividad musical del período en Portugal y en centros de Brasil de la

importancia de Villa Rica (Ouro Preto), Villa do Paracatú do Principe, Villa Real de Sabará, Arrial do Tejuco (más tarde Diamantina), Río de Janeiro, Bahía, São Paulo, Pernambuco y Minas Gerais. En éstos y en los otros trabajos mencionados se aprecia la amplia perspectiva americanista alcanzada en su quehacer como musicólogo desde que publicara en 1967 una nota sobre la problemática del estudio de la música de las colonias de España en América (1967b).

Esta reconocida estatura musicológica como americanista, conjugada con su capacidad de organización y gestión, le permitió participar como coordinador regional de América del Sur y el Caribe en el proyecto conocido inicialmente como "Música en la vida del hombre: una historia mundial", patrocinado por UNESCO a través de su Consejo Internacional de la Música, y que está dirigido desde su inicio por el versátil y dinámico musicólogo estadounidense Barry S. Brook (cf. 1981a, 1982c, 1983d, 1983f y 1986c). En esta misma calidad le cupo una destacada participación en otros proyectos internacionales, tales como el *Sohlmanns Musiklexikon*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *The New Grove Dictionary of Opera*, el *Diccionario enciclopédico de la música española e hispanoamericana*, y, poco antes de su fallecimiento, en la nueva edición de la monumental enciclopedia alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

A su vez, esta amplia perspectiva americanista de Samuel Claro forma parte de un largo y arduo proceso histórico, que abordaremos como tema de nuestra conferencia inaugural de las Segundas Jornadas Hispanoamericanas de Musicología, realizadas en Madrid entre el 17 y el 20 de abril de 1990, bajo el título "El legado paradigmático de Robert Stevenson y la problemática de los archivos musicológicos latinoamericanos". Señalamos entonces que el estudio de la cultura musical de la colonia en Latinoamérica por parte de los investigadores residentes en el continente se puede dividir en dos grandes etapas. La primera abarca desde la década de 1920 hasta la década de 1950, y se caracteriza por el valioso trabajo de muchos estudiosos que investigaron prioritariamente y de manera seria y concienzuda los archivos musicales de sus respectivos países, y que en su conjunto constituyen la columna vertebral de una musicología latinoamericana. A manera de ejemplo se pueden mencionar los nombres de Jesús Bal y Gay, Miguel Bernal Jiménez, Jesús Estrada y Gabriel Saldívar en México, Alejo Carpentier y Pablo Hernández Balaguer en Cuba, José Ignacio Perdomo Escobar en Colombia, José Antonio Calcaño y Juan Bautista Plaza en Venezuela, César Arróspide de la Flor, Rodolfo Barbacci, Rodolfo Holzmann, Guillermo Lohmann Villenas, Carlos Raygada, Andrés Sas y Rubén Vargas Ugarte en Perú, Julia Elena Fortún en Bolivia, Lauro Ayestarán en Uruguay, Rodolfo Barbacci, Guillermo Furlong, Pedro Grenón, Vicente Gesualdo, Carlos Leonhardt, José Torre Revello y Carlos Vega en Argentina, y Eugenio Pereira Salas de Chile. En paralelo con ellos discurre la fructífera y monumental labor en pro del "americanismo musical" de Francisco Curt Lange a partir de 1935, año en que funda el *Boletín Latinoamericano de Música*, publicación periódica sucedida a contar de 1949 por la *Revista de Estudios Musicales*.

La segunda etapa se inicia a partir de la década de 1960, con el efecto irradiador y vitalizador de Robert Stevenson en la musicología latinoamericana.

Cabe señalar a este respecto el homenaje que le rindió Samuel Claro a este eximio musicólogo y maestro al cumplirse en 1977 veinticinco años de fructífera labor en pro de la musicología latinoamericana (1977c), desde la publicación en 1952 de su libro pionero sobre *Music in Mexico. A Historical Survey* (Nueva York: Thomas Y. Crowell)<sup>7</sup>. En esta segunda etapa se produce una expansión gradual de la investigación de la cultura musical de la colonia desde una perspectiva nacional a una proyección continental en la que inicialmente participan, además de Samuel Claro, los musicólogos argentinos Carmen García Muñoz y Waldemar Axel Roldán. El impulso generado entonces continúa hasta el presente, según lo demuestra el proyecto de investigación sobre lo que fuera la misión jesuita en Chiquitos, Bolivia, en el que participan etnomusicólogos como Irma Ruiz, e historiadores de la música como Gerardo Huseby, Bernardo Illari, Melanie Plesch y Leonardo Waisman, con el financiamiento a cargo del CONICET argentino.

Todas las líneas hasta ahora señaladas de Samuel Claro tuvieron como norte prioritario el abrir nuevos senderos en el estudio de la cultura musical chilena y latinoamericana de tradición escrita, o de tradición oral, pero preservada en notación. No obstante, entre 1983 y 1994 Samuel Claro publicó tres monografías (1983a, 1986a y 1989b) y un libro (1994) sobre una manifestación tan característica de la cultura musical chilena de tradición oral como es la cueca. El propósito de esta nueva línea de trabajo fue abordar aspectos hasta ahora no considerados de esta especie. Para una mejor comprensión de las circunstancias en que surgió, valgan las siguientes palabras del mismo investigador (1983a: 71-72):

*"...hace unos cinco años, en 1976, inicié una serie de artículos dominicales divulgativos sobre música, especialmente chilena, en el suplemento cultural del diario El Mercurio de Santiago de Chile. Al poco tiempo llegó a mi oficina un señor de mediana estatura, macizo, de unos 50 años de edad, quien dijo llamarse Fernando González Marabolí, ex matarife y cultor, como su padre y sus abuelos, de la cueca. A esta danza ha dedicado su vida en infatigable estudio autodidacta y en lecturas interminables en bibliotecas y archivos. Además, en constante observación de otros cultores y en búsqueda y memorización de letras y melodías. A esto debemos agregar sus incursiones por librerías de viejo, donde llegó a reunir una biblioteca personal de más de 6.000 volúmenes de poesía, historia, estética y temas culturales de la más variada gama".*

*"Fernando González se me presentó como un representante de la cultura de tradición oral, quien bebió en el seno materno la savia del conocimiento de la música, la poesía y la danza popular. A mí, en cambio, me situó como representante de la cultura escrita, docta, imbuido de todas las trabas y prejuicios de una formación universitaria europeizante, pero que, sin embargo, era capaz de defender con pasión nuestros valores tradicio-*

<sup>7</sup>Cf. además Luis Merino, "Contribución seminal de Robert Stevenson a la musicología histórica del Nuevo Mundo", *RMCh*, XXXIX/164 (julio-diciembre, 1985), pp. 55-79.



*nales. De nuestra asociación intelectual podría nacer, por lo tanto, una luz que condujera a explicar sistemáticamente el fenómeno tan complejo de la estructura poético-musical de la cueca, la forma del canto e impostación, sus orígenes y muchos otros aspectos que ninguno de nosotros sería capaz de efectuar solo, sin el complemento indispensable del otro”.*

Samuel aceptó inmediatamente el desafío. Para una presentación más detallada de los resultados de esta línea de trabajo se remite al lector a la reseña del libro sobre la *Chilena o cueca tradicional* (1994) preparada por Juan Pablo González, que aparece en el presente número de la Revista. Cabe destacar en todo caso entre los aportes básicos, la proposición de un modelo de análisis poético-musical de la cueca, que difiere de aquellos utilizados en la actualidad por musicólogos y etnomusicólogos. Este nuevo modelo emplea como unidad básica el sonido-sílaba, término que se refiere “a un sonido musical cantado que cuenta por cada sílaba poética al desarrollar la poesía de la cueca por el canto” (1989b: 30). Los sonidos-sílabas se agrupan de acuerdo al numeral ocho y sus múltiplos en una estructura simétrica de un total de 192 sonidos-sílabas divididos en dos secciones iguales de 96 sonidos-sílabas cada una. Esta estructura músico-poética global guarda una relación indisoluble integral con las estructuras específicas de la música y de la danza. La interpretación numerológica de esta compleja estructura, junto a la consideración de otros aspectos tales como la temática, la modalidad del canto, la impostación de la voz y la *performance practice*, constituyen la base empírica que sustenta la proposición que hace Samuel Claro de los orígenes pretéritos de la cueca en el complejo marco cultural arábigo-andaluz transmitido a América por los conquistadores, junto a la también compleja cosmovisión basada en principios matemáticos que han pervivido hasta hoy día por la vía de la tradición oral. De este modo la cueca se perfila como “una verdadera obra de arte, merecedora de estudios en profundidad sobre los ricos y variados aspectos que ella ofrece” (1983a: 84). Esto permite apreciar nuevamente la amplitud de la visión musicológica alcanzada por Samuel Claro siguiendo el propósito señalado por él en 1973, de buscar “la correcta interpretación del camino cultural que ha seguido la humanidad en el transcurso de los siglos”, dentro del devenir histórico de la cultura musical chilena y latinoamericana.

La presentación del libro sobre la cueca se realizó el 6 de septiembre de 1994 en la Casa Central de la Pontificia Universidad Católica de Chile, ante la presencia de las máximas autoridades de la institución y una nutrida asistencia. Con el apoyo musicológico de Carmen Peña y María Isabel Quevedo, el amor infinito de su esposa Patricia y de su ejemplar familia, y una Fe cristiana ineludible, Samuel pudo culminar su quehacer como investigador poco antes de su fallecimiento, sobreponiéndose con entereza admirable a los embates de una cruel enfermedad, y logrando una perspectiva musicológica de amplitud cimera que constituye un paradigma de trascendencia indudable para la investigación de la cultura musical americana.

# *Bibliografía selectiva de publicaciones de Samuel Claro Valdés*

por  
*Carmen Peña Fuenzalida*

## I

Esta bibliografía selectiva incluye básicamente ediciones musicológicas de partituras, libros, capítulos, artículos y monografías aparecidos en revistas y publicaciones especializadas, además de ponencias presentadas a congresos musicológicos y diaporamas. Con algunas excepciones, no contiene reseñas de publicaciones específicas, entradas en diccionarios o enciclopedias, o artículos en diarios o revistas para público en general.

## II

- 1963a "Panorama de la música experimental en Chile", *RMCh*, XVII/83 (enero-marzo), pp. 111-118.
- 1963b "Sobre los orígenes del término Sonata", *RMCh*, XVII/86 (octubre-diciembre), pp. 21-29.
- 1965a "[Renovación y acento de lo humano en la ciencia de la musicología]", *RMCh*, XIX/91 (enero-marzo), pp. 3-5.
- 1965b "Intercambio con el Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia", *RMCh*, XIX/92 (abril-junio), pp. 118-121.
- 1965c "[Descentralización de la actividad musical en Chile]", *RMCh*, XIX/93 (julio-septiembre), pp. 3-5.
- 1965d "Claudio Monteverdi-Giovanni María Artusi: una controversia musical", *RMCh*, XIX/93 (julio-septiembre), pp. 86-94.
- 1966a "La música de cámara de Carlos Isamitt", *RMCh*, XX/97 (julio-septiembre), pp. 22-36.
- 1966b "Catálogo de la obra de Carlos Isamitt" *RMCh*, XX/97 (julio-septiembre), pp. 54-67.
- 1967a "Índice de veinte años", *RMCh*, XXI/99 (enero-marzo), pp. 108-109.
- 1967b "La música en las colonias españolas", *RMCh*, XXI/100 (abril-junio), pp. 6-7.
- 1967c "Un órgano barroco boliviano", *RMCh*, XXI/100 (abril-junio), pp. 31-38.
- 1967d "Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana", *RMCh*, XXI/101 (julio-septiembre), pp. 8-25.
- 1969a "Música dramática en el Cuzco durante el siglo xviii y catálogo de manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco-Perú)",

*Revista Musical Chilena*, Año XLVIII, Julio-Diciembre, 1994, N° 182, pp. 116-120

- Yearbook, vol V, Inter-American Institute for Musical Research, Tulane University, New Orleans, pp. 1-48.
- 1969b *Panorama de la música contemporánea en Chile*. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales. Colección de Ensayos, N° 16.
- 1969c “La Virgen peregrina”, *Heterofonía*, I/4 (enero), pp. 29-33.
- 1969d “Un jugueteo de fuego”, *Heterofonía*, II/7 (julio), pp. 15-18 y 24-25.
- 1969e “La música en las misiones jesuitas de Moxos”, *RMCh*, XXIII/108 (julio-septiembre), pp. 7-31. Separata en Colección de Ensayos, N° 17, Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Santiago, 1969.
- 1969f “La música vocal de Alfonso Letelier”, *RMCh*, XXIII/109 (octubre-diciembre), pp. 47-63.
- 1970a *José de Campderrós. Misa en Sol Mayor*, partitura, ozalid. Reconstrucción de la partitura a partir de las partes manuscritas originales en la Catedral de Santiago de Chile.
- 1970b “La música contemporánea en Chile”, *Boletín de Programas*. Radio Nacional de Colombia, Segunda Epoca, N° 6, Bogotá, pp. 33-36.
- 1970c “Prólogo”, *Memoria. Instituto de Investigaciones Musicales (1947-1970)*, Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales, p. 3.
- 1970d “The Scope of Musicology in Latin American Countries”, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Cassel: Bärenreiter, pp. 365-366.
- 1970e “La música virreinal en el Nuevo Mundo”, *RMCh*, XXIV/110 (enero-marzo), pp. 7-31. Separata en Colección de Ensayos, N° 18, Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Santiago, 1979.
- 1972a “La música secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), algunas características de su estilo y notación musical”, *RMCh*, XXVI/117 (enero-marzo), pp. 3-23.
- 1972b “El papel de la música en las festividades coloniales”, *Heterofonía*, V, N° 26 (septiembre-octubre), pp. 16-21. English abstract, 45-46.
- 1973a *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe (en colaboración con Jorge Urrutia Blondel).
- 1973b “La música latinoamericana: una riqueza inexplorada”, *Unesco en Chile, Boletín de la Comisión Nacional*, N° 43, Santiago, pp. 33-36.
- 1973c “La musicología y la historia: una perspectiva de colaboración científica”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, N° 87, Santiago, pp. 53-96. Publicada en 1976.
- 1974a *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile. Segunda edición, Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1994.
- 1974b *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago: Editorial del Instituto de Extensión Musical.

- 1974c "José Zapiola, músico de la Catedral de Santiago", *Boletín de la Academia Chilena de Historia*, XLI, N° 88, Santiago, pp. 221-235. Publicado en 1978.
- 1974d "La música lusoamericana en tiempos de João VI de Braganza", *RMCh*, XXVIII/125 (enero-marzo), pp. 5-20.
- 1974e "R.P. Guillermo Furlong S. J. In memoriam", *RMCh*, XXVIII/126-127 (abril-septiembre), p. 162.
- 1974f "Alfonso Leng Haygus. In memoriam", *RMCh*, XXVIII/128 (octubre-diciembre), p. 111.
- 1975 "La Revista Musical Chilena en sus treinta años", *RMCh*, XXIX/129-130 (enero-junio), p. 3.
- 1976 "La tertulia musical como antecedente de los compositores decimales", en *"Los Diez" en el arte chileno del siglo XX*, Santiago: Editorial Universitaria, pp. 39-49.
- 1977a "José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile", *Anuario Musical*, XXX, Barcelona, pp. 123-134.
- 1977b "Las artes musicales y coreográficas en Chile", *Cultura Chilena*, Santiago, Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas, Facultad de Ciencias Humanas, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, Universidad de Chile, pp. 241-270.
- 1977c "Veinticinco años de labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson", *RMCh*, XXXI/139-140 (julio-diciembre), pp. 122-134.
- 1978a "Composiciones canichanas de 1790", *Mapocho*, N° 26, Santiago: Biblioteca Nacional, pp. 75-88.
- 1978b "La música contemporánea en Chile", en Greiff Hjalmar y David Ferferbaum, eds, *Textos sobre Música y Folklore*, Boletín de Programas de la Radiodifusión Nacional de Colombia, 1942-66/1969-71, 2 vols. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, II, pp. 108-114.
- 1979a *Oyendo a Chile*. Santiago: Andrés Bello. *Oyendo a Chile*. Cassette. Santiago: Andrés Bello, 1979.
- 1979b "La vida musical en Chile durante el gobierno de don Bernardo O'Higgins", *RMCh*, XXXIII/145 (enero-marzo), pp. 5-24.
- 1979c "Proyecto Iconografía Musical Chilena. Informe preliminar", *RMCh*, XXXIII/146-147 (abril-septiembre), pp. 112-114.
- 1979d "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *RMCh*, XXXIII/148 (octubre-diciembre), pp. 7-36.
- 1980a "Contribución musical del obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del siglo XVIII", *RMCh*, XXXIV/149-150 (enero-junio), pp. 18-33.
- 1980b "Eugenio Pereira Salas (1904-1979). In memoriam", *Inter-American Music Review*, II/2 (primavera-verano), pp. 146-147.

- 1980c "In memoriam. Eduardo Lira Espejo (1912-1980)", *RMCh*, XXXIV/152 (octubre-diciembre), pp. 99-101.
- 1980d "Centenario de Osmán Pérez Freire", *Boletín del Fondo de Música Chilena*, Biblioteca del Congreso Nacional, III/6 (diciembre), pp. 136-137.
- 1981a "Inventory of Existing Documentation for the Region of Latin America and Caribbean. Preliminary Study", *Music as a Language of Man. A New World History of Music*. UNESCO, Bayreuth. 20-24 de septiembre.
- 1981b "Una nueva radio universitaria", *RMCh*, XXXV/153-155 (enero-septiembre), pp. 153-154.
- 1981c "Música teatral en América", *RMCh*, XXXV/156 (octubre-diciembre), pp. 3-20.
- 1982a "La música en la catedral de Santiago de Chile durante el siglo XIX", en Robert Günther (ed), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte de 19. Jahrhunderts, Band 57]*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp. 167-196.
- 1982b "Santiago de Chile Cathedral Music in the Nineteenth Century", *Inter-American Music Review*, IV/2 (primavera-verano), pp. 47-58.
- 1982c "Música en la vida del hombre", *RMCh*, XXXVI/158 (julio-diciembre, 1982), pp. 47-49.
- 1983a "La cueca chilena. Un nuevo enfoque", *Anuario Musical*, XXXVII, Barcelona, pp. 70-88.
- 1983b "Royal Swedish Academy of Music", *CIM Bulletin*, N° 4, París: UNESCO, pp. 119-121 (Discurso de presentación de la Real Academia Sueca de Música para el Premio CIM/UNESCO 1983). Estocolmo, World Music Day, 1-X.
- 1983c "In memoriam. Lucila Céspedes Flores (1902-1983)", *RMCh*, XXXVII/159 (enero-junio), pp. 109-110.
- 1983d "Música en la vida del hombre", *Revista Musical de Venezuela*, IV/9-11 (enero-diciembre), pp. 173-178.
- 1983e "El valor de la enseñanza de la música en Chile de hoy", *Academia*, Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santiago, N° 8 (cuarto trimestre), pp. 289-292.
- 1983f "Música en la vida del hombre: una historia mundial", *Revista Musical de Venezuela*, IV/9-11 (enero-diciembre), pp. 173-178.
- 1984a "Influencia del estilo napolitano en la música sacra de Hispanoamérica", *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*, vol. II, Roma: Instituto Italo-Latino Americano, pp. 351-358.
- 1984b *La música en Chile en el siglo XIX*, Diaporama, Santiago, Programa de Medios Audiovisuales (PROMAV), Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile (en colaboración con Juana Corbella, Juan Pablo González y Carmen Peña).
- 1986a "La cueca chilena: un sorprendente caso de supervivencia cultural". En "Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Ame-

- rique Latine du xvème au xxème siècle”, publicado en *Bulletin. The Brussels Museum of Musical Instruments*, vol. XVI (publicado en 1988), pp. 253-363. Reproducido en *El Mercurio* (Artes y Letras), Santiago, domingo 15-V-1988, E 1 y 4.
- 1986b *La música en Chile en el siglo xx*, Diaporama, Santiago, Programa de Medios Audiovisuales (PROMAV), Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile (en colaboración con Juana Corbella, Juan Pablo González y Carmen Peña).
- 1986c “Un proyecto inédito: La música en la vida del hombre. Una historia mundial”, *Revista Universitaria*, X, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 6-8.
- 1986d “La música y la danza en Chile”, *Cuadernos*. Consejo de Rectores Universidades Chilenas, N° 27 (julio-diciembre), pp. 65-75.
- 1987a “Domingo Santa Cruz Wilson (5-VIII-1899/ 6-I-1987)”, *Inter-American Music Review*, IX/1 (otoño-invierno), pp. 115-116.
- 1987b “An Iconography of Chilean Music”, *RIdIM Newsletter*, XII/2 (otoño), pp. 2-5.
- 1988 “Extensión: Aporte para su definición”, *El Centenario*, Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 2.
- 1989a *Iconografía musical chilena*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2 vols (con la colaboración de Juan Pablo González, Carmen Peña y María Isabel Quevedo).
- 1989b “Herencia musical de las tres Españas en América”, *RMCh*, XLIII/171 (enero-junio), pp. 7-41.
- 1990 “Música sacra (Fuentes documentales)”, *Teología y Vida*, Santiago, Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica, XXXI, pp. 27-45.
- 1992a “La musica en Hispanoamérica durante la era virreinal”, *Imágenes de la Música Iberoamericana*, Enrique Franco (ed.), Santander: Fundación Isaac Albéniz (agosto), pp. 11-18.
- 1992b “Los grandes gestores de la musicología latinoamericana contemporánea”, *Revista Musical de Venezuela*, N° 30-31 (enero-diciembre), pp. 65-81.
- 1993a *Rosita Renard. Pianista chilena*. Santiago: Editorial Andres Bello.
- 1993b “Informe sobre el Segundo Festival de la Música del Pasado de América y el Primer Encuentro Internacional de Musicología, Caracas, 21 al 26 de septiembre de 1992”, *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), pp. 122-125.
- 1993c “In memoriam. Margarita Friedemann de Vásquez (1986-1993)”, *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), pp. 143-144.
- 1994 *Chilena o cueca tradicional*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile (en colaboración con Carmen Peña y María Isabel Quevedo).

## *La muerte de Manuel Enríquez*

por  
*Coriún Aharonián*

El compositor y violinista mexicano Manuel Enríquez murió el 26 de abril de 1994 en una clínica de Ciudad de México, a raíz de la convergencia de un cáncer de páncreas y un paro cardíaco. Había nacido en Ocotlán, Estado de Jalisco, el 17 de junio de 1926.

Enríquez, un talentoso mestizo pequeño y ancho, tosco pero afable, autoritario pero sencillo, generoso pero calculador, reservado pero muy diplomático, progresista y quizás arriesgado pero extremadamente contemporizador, fue la figura más importante de su generación de compositores de México y, al mismo tiempo, y durante largos años, detentó el máximo poder musical en un país de enormes poderes —concedidos aunque no hayan sido solicitados. Tras la caída en 1973 del faraón Carlos Chávez luego de un malsano reinado de cuatro décadas, Enríquez fue ungido por el medio musical mexicano y por el paradójico Partido Revolucionario Institucional como una especie de sucesor. Su período de poder omnímodo en un país de centralismo cultural absoluto se prolongó hasta comienzos de 1991. En un curioso estilo mexicano de rotación de autoridades, detentó varios cargos sucesivos, pero estos eran meras excusas para un mismo grado de poder temido y querido, denostado y adulado. Es raro, porque se trataba de un muy buen músico, uno que no se correspondía con la imagen habitual ni del burócrata ni del aristócrata ni del jerarca bonapartista.

Digo esto, porque resulta muy difícil comprender el papel de Manuel Enríquez desde fuera de México. Y sospecho que también desde dentro de México, a fiar por las apariencias.

Lo conocí en Europa, como suele ocurrir entre artistas o intelectuales latinoamericanos en el orden colonial en el que seguimos estando inmersos. Fue en 1970 en Darmstadt, en el Curso Internacional de Música Nueva, que ese año supo ser muy revoltoso. Un mes más tarde nos encontramos en Varsovia, en su movido festival de música contemporánea (el "Otoño de Varsovia"). El brasileño Eleazar de Carvalho dirigía el *Si libet* de Manuel al frente de la Gran Orquesta de Katowice de la Radio-Televisión Nacional Polaca. Él y Rita, su esposa entonces, fueron buenos compañeros, respetuosos, atentos y generosos, en un contexto en el que podían haberse refugiado en un oficialismo cómodo, o tomado una actitud pedante y triunfalista, o mirado hacia abajo desde la distancia generacional. A esa altura, las obras de Enríquez habían sido ejecutadas en lugares tan diversos como Berlín, Moscú, Leningrado, París, Praga, Roma y Tokio. Y era uno de los contadísimos latinoamericanos ya programados en el festival de Donaueschingen.

Luego, la amistad y el mutuo aprecio iniciados en Varsovia tuvieron muchas vueltas cuyo leitmotiv era la indolencia postal de Enríquez, su caprichosa irresponsabilidad para la correspondencia, incomprensible en principio en quien luego accedería a cargos de tanta importancia formal. Sospeché muchas veces que se

*Revista Musical Chilena*, Año XLVIII, Julio-Diciembre, 1994, N° 182, pp. 121-126

trataba en realidad de una irresponsabilidad inteligentísima, puesto que desaparecían sepultados en el silencio los asuntos importantes que a él no le interesaban en ese momento, pero resultaban curiosamente visibles, en su debido momento, los que sí le interesaban, incluidas, sobre todo, las señales de amistad.

A Manuel Enríquez le tocó en México la tarea generacional de romper con el nacionalismo de pacotilla. No conoció en vida al excepcional genio revolucionario de Silvestre Revueltas que murió cuando él tenía apenas 14 años. Y al tener que elegir caminos compositivos, se encontró rodeado de académicos de provincia y de compositores de tarjetas postales patrióticas, de todos los que no habían sabido acompañar a Revueltas, de los que —como Chávez— lo habían combatido, de los que lo habían, lisa y llanamente, traicionado. A los otros, a los Rodolfo Halffter, pero sobre todo a los Conlon Nancarrow, no los supo comprender. Por eso tuvo que ir a buscar afuera lo que tenía en casa, ya resuelto, o en vías de serlo.

Iniciado en la música en Ocotlán por su padre, estudió luego violín —desde los 11 años— con Ignacio Camarena en Guadalajara y composición —desde los 17— con Miguel Bernal Jiménez en Morelia. Fue concertino de la Sinfónica de Guadalajara, desde donde obtuvo una beca del gobierno de los Estados Unidos para trabajar entre 1955 y 1957 en la Juilliard School of Music de Nueva York. Allí estudió violín con Ivan Galamian y Louis Persinger, música de cámara con William Primrose y composición con Peter Mennin. E hizo algo muy inteligente: fuera de la Juilliard, estudió composición en forma privada con el emigrado alemán Stefan Wolpe, quien lo inició en las técnicas seriales. De regreso en México, cofundó el Cuarteto México, fue integrante de la Orquesta Sinfónica Nacional, e inició su docencia de la composición, que llevaría a cabo en varios de los institutos superiores de música de la capital (años después sería director del Conservatorio Nacional de Música). En 1971 una beca Guggenheim le permitió estudiar técnicas electroacústicas de composición en el Columbia-Princeton Electronic Music Center de la Columbia University, nuevamente en Nueva York. En 1975 amplió esta formación en el Centre Internationale de Recherches Musicales de París, que dirigía Jean-Étienne Marie, compositor y teórico que tuvo una particularmente intensa relación con la vida musical mexicana. Residió en esa ciudad durante tres años como comisionado de su gobierno para difundir en Europa la música mexicana. Más tarde, en 1982, fue durante tres meses compositor invitado del programa de artistas en residencia de Berlín Occidental.

En 1960 había fundado, junto con Francisco Savín, Joaquín Gutiérrez Heras, Raúl Cosío, Rocío Sanz, Leonardo Velázquez, Guillermo Noriega y Rafael Elizondo, el Grupo Nueva Música de México, y en 1969, junto a Mario Lavista, José Luis González y Héctor Quintanar, la Sociedad Mexicana de Música Contemporánea, que no obstante la intención claramente manifestada en su nombre, nunca llegaría a concretar su afiliación formal a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Luchando contra “un medio como el de México, en el cual cada uno ‘tira por su lado’ [con ese] pésimo espíritu de equipo que prima entre nosotros los mexicanos”<sup>1</sup>, cofundó más tarde otras agrupaciones, e inició en 1979,

<sup>1</sup>María Ángeles González y Leonora Saavedra, *Música mexicana contemporánea* (SEP & Fondo de Cultura Económica, 1992).



desde su cargo al frente del Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información Musical, varios festivales que llegarían a ser de trascendencia, como el Foro Internacional de Música Nueva y el Panorama de la Música Virreinal en Latinoamérica, así como un festival de música y danza de las tradiciones indígenas. En 1990, sumando su cargo de Director de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes al de directivo de la sociedad mexicana de derecho autoral, organizó el Primer Encuentro Latinoamericano de Música, efectuado durante dos semanas en las ciudades de Morelia y México.

Entrevistado por María Ángeles González en 1982, Enríquez define tres etapas en su trayectoria compositiva hasta entonces: "La primera se caracteriza por un proceso de experimentación muy extenso dentro del lenguaje politonal; la segunda, en la que hay un intento de regreso hacia un formalismo, a través de un anacrónico lenguaje serial; y la tercera, que es una amplia incursión dentro de los lenguajes más 'abiertos' y experimentales. [...] Me he decidido prácticamente por un culto hacia cierto 'aleatorismo' dentro de mis últimas obras"<sup>2</sup>. En 1987, entrevistado por José Amer, agrega la definición de una cuarta etapa y explica: "Me aparto mucho de lo académico y del dogmatismo puramente de escritorio"<sup>3</sup>. Esa cuarta etapa está ya anunciada a González: "Lograr la aleación de un neopresionismo con un neonacionalismo. Creo en una música nacional, pero no por intención, o mejor dicho no como un camino sino como un resultado, como una consecuencia del medio en el cual se ha nacido, se ha formado, se ha creado, y de cuyo ambiente se ha nutrido".

Le dice a González: "Todo creador que se precie de tal tiene que ser un eterno experimentador". Y a Amer, ampliando: "El creador es un constante experimentador y nunca va a estar quieto realmente sin buscar y encontrar la evolución de su lenguaje con nuevas ideas y recursos". A González le explica que su mayor preocupación es "expresar de una manera clara mis ideas y mi credo estético". Luego, a Amer: "Para mí, la música sigue siendo un vehículo de gran expresión". Y a González: "Éste es el medio con el que uno tiene que compartir problemas, expresiones, proposiciones y aspiraciones".

Su obra creativa constituye un vigoroso intento de establecer caminos nuevos en una generación de transición de difícil ubicación en un difícil contexto histórico, geográfico y cultural. Un intento valiente de decirse y desdecirse, de asimilar lo de fuera de fronteras, de dialogar con lo de dentro de ellas, de discrepar, de arriesgar, de no descuidar lo expresivo a pesar del peligro de caer en lo banal, de producir sin tregua a pesar del peligro de caer en lo "raro". Un intento valiente de ser buen compositor sin dejar de ser buen violinista y logrando al mismo tiempo —y vuelvo aquí al comienzo de la nota— ser un organizador y un jerarca institucional.

Ahora queda esa abundante música —más de ochenta títulos— para tratar de hacer nuestro balance de una intensa vida<sup>4</sup>. "A mi juicio existe un solo camino

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> José Amer, "Público y creación" [entrevista a Manuel Enríquez], *Clave*, N° 6, La Habana, 1987.

<sup>4</sup> Varias de sus obras han sido editadas en disco, en general en su propio país. Véase la fonografía que complementa esta nota.

posible”, escribe a comienzos de los ochentas, en medio de una campaña política del PRI, de la que participa<sup>5</sup>: “conocer lo que fueron capaces de crear y conservar nuestros pueblos, y abreviar en sus fuentes para renovar nuestros estímulos de creación. Desde ahí, el talento de cada quien tendrá que hacer el resto”<sup>6</sup>.

### *Lista de composiciones<sup>7</sup>*

- 1949: **Suite** para violín y piano.  
 1950: **Dos canciones** (soprano y piano).  
 1952: **Música incidental** (orquesta de cuerdas).  
 1955: **Concierto I** para violín y orquesta.  
 1957: **Suite** para cuerdas (orquesta de cuerdas). **Sinfonía I**.  
 1959: **Cuarteto I** (cuarteto de cuerdas).  
 1961: **Preámbulo** (orquesta). **Cuatro piezas** para viola y piano.  
 1962: **Sinfonía II. Sonatina** (violoncello). **Divertimento** (flauta, clarinete y fagot). **Cuatro piezas** para violoncello y piano (transcripción de las *Cuatro piezas* para viola y piano).  
 1963: **Obertura lírica** (orquesta). **Pentamúsica** (flauta, oboe, clarinete, fagot y corno).  
 1964: **Tres formas concertantes** (violín, violoncello, clarinete, fagot, corno, piano y un percusionista). **Sonata** para violín y piano. **Tres invenciones** (flauta y viola). **Reflexiones** (violín).  
 1965: **Transición** (orquesta). **A lápiz** (piano). **Módulos** (dos pianos).  
 1966: **Concierto II** para violín y orquesta (1965/1966). **Poema** (violoncello y pequeña orquesta de cuerdas). **Ego** (voz femenina, flauta, violoncello, piano, y percusión).  
 1967: **Trayectorias** (orquesta). **Ambivalencia** (violín y violoncello). **Cuarteto II** (cuarteto de cuerdas).  
 1968: **Si libet** (orquesta). **Concierto para 8** (clarinete, fagot, trompeta, trombón, violín, contrabajo, percusión, director).  
 1969: **Móvil I** (piano) (1968/1969). **Ixamatl** (orquesta). **Díptico I** (flauta y piano). **Móvil II** (instrumento de cuerda). **5 plus 2** (flauta, viola, trombón, piano, percusión, actriz y director).

<sup>5</sup>Manuel Enríquez, *Música e identidad nacional, Tono*, N° 1, Ciudad de México, 1981.

<sup>6</sup>Véase, además:

—Dan Malmstrom, *Introducción a la música mexicana del siglo XX* (Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1977).

—Alicia Urreta, “Enríquez: semblanza de un creador”, *Pauta*, N° 10, Iztapalapa (D.F., México), 1984.

—Jeannine Wagar, “La sonatina de Enríquez”, *Pauta*, N° 14, Iztapalapa, 1985.

—Luis Jaime Cortez, “Enríquez a lápiz”, en L.J. Cortez, *Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos* (CENIDIM, Ciudad de México, 1985).

—Leonora Saavedra, “Manuel Enríquez”, *Pauta*, N° 17, Iztapalapa, 1986.

—Leonora Saavedra, “Los cuartetos de Manuel Enríquez”, *Pauta*, N° 20, Ciudad de México, 1986.

—José Antonio Alcaraz, “Manuel Enríquez”, En J.A. Alcaraz, *...en una música estelar: de Ricardo Castro a Federico Álvarez del Toro* (CENIDIM, Ciudad de México, 1987).

—Monika Fürst-Heidtmann, “Assimilierung ohne Probleme: der mexikanische komponist Manuel Enríquez”, *Musiktexte*, N° 23, Colonia, 1988.

—Manuel Enríquez, “A lápiz”, *Pauta*, N° 47/48, Ciudad de México, 1993.

—Mario Lavista y Luis Ignacio Helguera, *Necrologías de Manuel Enríquez*, *Pauta*, Ciudad de México, N° 50/51 (abril-septiembre), 1994.

<sup>7</sup>Basada en el catálogo de obras del libro de María Ángeles González y Leonora Saavedra (ya citado), en el volumen 15 de la serie *Compositores de América* (OEA, Washington, D.C., 1969) y en documentación del autor.

- 1970: **Concierto** para piano y orquesta. **Para Alicia** (piano). **3 x Bach** (violín y cinta magnetofónica). **Mixteria** (actriz, 4 músicos y sonidos electrónicos).
- 1971: **Móvil III** (cualquier instrumento de cuerda y cinta magnetofónica). **La reunión de los saurios** (electroacústica). **Díptico II** (violín y piano). **Monólogo** (trombón).
- 1972: **Viols** (violín y cinta magnetofónica). **Encuentros** para cuerdas y percusiones (orquesta). **Él y... ellos** (violín y orquesta de cámara). **a...2** (violín y piano).
- 1973: **Ritual** (orquesta). **Cuarteto III** (cuarteto de cuerdas). **Con ánima** (piano). **Imaginario** (órgano).
- 1974: **Música para Federico Silva** (electroacústica). **Trío** (violín, violoncello y piano). **Trauma** (bailarina-actriz, músicos, bailarines y sonidos electrónicos).
- 1975: **Once upon a time** (clave). **1 x 4** (piano a 4 manos).
- 1976: **Tzicuri** (clarinete, trombón, violoncello y piano). **Contravox** (electroacústica). **Del viaje inmóvil** (voces, instrumentos musicales, sonidos electrónicos y efectos visuales). **La casa del sol** (músicos-bailarines, actores y sonidos electrónicos).
- 1977: **Conjuro** (contrabajo y cinta magnetofónica, o violín y cinta magnetofónica). **Corriente alterna** (orquesta). **Raíces** (orquesta). **Cantos de los volcanes** (electroacústica).
- 1978: **Tlachtlí** (flauta, clarinete, corno, trombón, violín, violoncello y piano). **Fases** (orquesta). **Concierto barroco** (dos violines, orquesta de cuerdas y clave).
- 1980: **Sonatina** para orquesta. **Misa prehispánica**, versión I (electroacústica).
- 1981: **Hoy de ayer** (piano). **Interminado sueño** (actores y orquesta).
- 1982: **En prosa**. **Oboemia** (oboe).
- 1983: **Políptico** (6 percusionistas).
- 1984: **Cuarteto IV** (cuarteto de cuerdas). **Manantial de soles**, versión I (voces y orquesta, sobre poema homónimo de Octavio Paz). **Interesos** (electroacústica). **Palíndroma** (arpa).
- 1986: **Concierto** para violoncello y orquesta. **Misa prehispánica**, versión II (danza, proyección y sonidos electrónicos, con textos de Verónica Volkow). **La encrucijada** (ópera inconclusa basada en texto de Guillermo Smith Juver).
- 1987: **Díptico III** (un percusionista y cuerdas).
- 1988: **Cuarteto V "Xopan cuicat"** (cuarteto de cuerdas). **Tlapizalli** (clarinete).
- 1989: **Maxienia** (piano). **Manantial de soles**, versión II (voz femenina, actor, piano y 6 percusionistas) (¿1989?).
- 1990: **Tercia** (clarinete, fagot y piano).
- Sin fecha: **Arrullo** (soprano y piano). **Interminado sueño** (actores y orquesta). **A Juárez** (cantata). **Recordando a Juan de Lienas** (orquesta de cuerdas).

### *Discografía (no exhaustiva)*

Los datos del fonograma van entre paréntesis rectos, y cuando no hay indicación en contra se trata de discos de polivinilo de 30 cms.

- **Arrullo** (sin fecha). Thusnelda Nieto (soprano), Marta García Renart (piano). [*Canciones para niños*, UNAM/Voz Viva, MN-18, P. 1979].
- **Concierto I** para violín y orquesta (1955). Adrián Justus (violín, Orquesta Filarmónica de Querétaro, dir. Sergio Cárdenas. [*Manuel Enríquez*, INBA-SACM, s.n., s.f.]
- **Cuarteto I** (1959). Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. [*Manuel Enríquez: los cuartetos de cuerdas*, INBA-SEP-CENIDIM, MA-589, P. 1985].
- **Sonatina** (1962). Carlos Prieto (violoncello). [*Cello Music from Latin America*, vol. I, PMG Classics, 092101, P. 1993].
- **Cuatro piezas** para violoncello y piano (1962). Carlos Prieto (violoncello), Édison Quintana (piano). [*Ponce-Enríquez-Chávez-Ladrón de Guevara-Lavista*, INBA-SACM, PCS-10020, P. 1988, & Cello Music from Latin America, vol. I, PMG Classics, 092101, P. 1993].
- **Obertura lírica** (1963). Orquesta Filarmónica de Querétaro, dir. Sergio Cárdenas. [*Manuel Enríquez*, INBA-SACM, s.n., s.f.].

- **Sonata** para violín y piano (1964). Hermilo Novelo (violín), María Elena Barrientos (piano). [*Colección hispano-mexicana de música contemporánea*, vol. 2, CIIMM/Musart, MA-531, P. 1984].
- **Tres invenciones** (1964). Gerard Levy (flauta), Jakob Glick (viola). [*Colección hispano-mexicana de música contemporánea*, vol. 2, CIIMM/Musart, MA-531, P. 1984].
- **Reflexiones** (1964)- Román Revueltas (violín) [*Ponce-Hernández Moncada-Enríquez-Revueltas*, INBA-SACM, PCS-10029, P.1988].
- **Concierto** para violoncello y orquesta (1986). Carlos Prieto (cello), Orquesta Filarmónica de Querétaro, dir. Sergio Cárdenas. [*Manuel Enríquez*, INBA-SACM, s.n., s.f.].
- **Ambivalencias** (1967). Manuel Enríquez (violín), Sally Vendenberg (violoncello). [*Musiques nouvelles d'Amérique Latine*, Dérives, D 4748 (17 cm), P.1985].
- **Cuarteto II** (1967). Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. [*Manuel Enríquez: los cuartetos de cuerdas*, INBA-SEP-CENIDIM, MA-589, P.1985].
- **Concierto para 8** (1969). Septeto, dir. Manuel Enríquez. [*Enríquez-Lavista-Quintanar-Velázquez*, SAMC/Proa, P. 1973].
- **Ixamtl** (1969). Orquesta de la Südwestfunk en Baden-Baden, dir. Ernest Bour. [*Manuel Enríquez, Academia de Artes/EMI, LME-290, P. 1986*].
- **Díptico I** (1969). Barbara Swiatek (flauta), Adam Kaczynski (piano). [*Manuel Enríquez, Academia de Artes/EMI, LME-290, P. 1986*].
- **Concierto** para piano y orquesta (1970). Jocy de Oliveira (piano), Gran Orquesta de Katowice de la Radio Polaca, dir. Eleazar de Carvalho. [*Manuel Enríquez, Academia de Artes/EMI, LME-290, P. 1986*].
- **Viols** (1972). M. Enríquez (violín), cinta realizada en el Columbia-Princeton Electronic Music Center. [*Colección hispano-mexicana de música contemporánea*, vol. 2, CIIMM/Musart, MA-531, P. 1984].
- **Él y... ellos** (1972). H. Novelo (violín), Orquesta Filarmónica de la Radio Televisión Francesa, dir. Eduardo Mata. [*Manuel Enríquez, Academia de Artes/EMI, LME-290, P. 1986*].
- **a... 2** (1972). M. Enríquez (violín), Jorge Velazco (piano). [*Violín y piano*, UNAM/Voz Viva, VVMN-12, s.f.].
- **Ritual** (1973). Orquesta Filarmónica de México, dir. Fernando Lozano. [*Compositeurs Mexicains d'Aujourd'hui*, Forlane, UM 3568, P.1982].
- **Cuarteto III** (1973). Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. [*Manuel Enríquez: los cuartetos de cuerdas*, INBA-SEP-CENIDIM, MA-589, P. 1985].
- **Trio** (1974). M. Enríquez (violín), Robert Bardston (violoncello), Alcides Lanza (piano). [*Colección hispano-mexicana de música contemporánea*, vol.2, CIIMM/Musart, MA-531, P. 1984].
- **Conjuro** (1976/1977). M. Enríquez (violín), cinta realizada en el CIRM. [*Manuel Enríquez*, INBA-SACM, PCS-10019, P. 1988].
- **Tlachtli** (1978). Catherine Schieve (flauta), Stacy Weage (clarinete), Cindy Earnest (corno), Tom McColley (trombón), Alan Russell (violín), Renata Bratt (violoncello), John Mckay (piano), dir. Jean-Charles François. [*Colección hispano-mexicana de música contemporánea*, vol 2, CIIMM/Musart, MA-531, P. 1984].
- **Sonatina** para orquesta (1980). Orquesta Filarmónica de Jalisco, dir. Manuel de Elías. [*Antología de la música sinfónica mexicana*, vol I, INBA-SACM, PCS-10043, P. 1988].
- **Políptico** (1983). Orquesta de Percusiones de la Universidad Nacional Autónoma de México, dir. Julio Viguera. [*Música mexicana de percusiones*, UNAM/Voz Viva, MN-21, P. 1983].
- **Cuarteto IV** (1984). Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. [*Manuel Enríquez: los cuartetos de cuerdas*, INBA-SEP-CENIDIM, MA-589, P. 1984].
- **Palindroma** (1984). Lidia Tamayo (arpa). [*Colección hispano-mexicana de música contemporánea*, vol 5, CIIMM/EMI, LME-291, P. 1986].
- **Cuarteto V** (Xopan cuicatl) (1988). Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. [*Enríquez: cinco cuartetos de cuerdas*, INBA-SACM, s.n. (CD), s.f.].
- **Concierto** para dos guitarras y orquesta (1992). Roberto Limón y Jaime Márquez (guitarras), Orquesta Filarmónica de Querétaro, dir. Sergio Cárdenas. [*Manuel Enríquez*, INBA-SACM, s.n., s.f.].

## CRÓNICA

### *Creación musical en Chile*

De acuerdo a las informaciones recibidas por la *Revista Musical Chilena*, las siguientes obras de autores nacionales se han presentado entre abril y septiembre de 1994.

#### *Biblioteca Nacional*

El 20 de mayo, en la Sala América, los guitarristas y compositores Juan Mouras e Iván Barrientos estrenaron, de este último, *Romanzas* para guitarra: "Romanza del sur" (guitarra sola), "Lluvia de día", "Vals del sur N° 1", "Laguna escondida", "Vals del sur N° 2", "Romanza de paz" y "Romanza chilota" (dos guitarras). En el mismo lugar, el 20 de junio, las Juventudes Musicales, en la Primera Muestra de Compositores Jóvenes Latinoamericanos, presentaron las siguientes piezas de autores chilenos: *Música sobre cuentos de Guy de Maupassant* de Andrés Maupoint, por el Ensemble Quadrivium (Sergio Cabrera, flauta; José Hernández, clarinete; Felipe Hidalgo, violín; Raúl Muñoz, cello; Andrés Maupoint, piano, y Vicente Larrañaga, dirección) y *Tres micropiezas* de Pablo Aranda, para flauta, clarinete, violín, cello y guitarra, en cuya interpretación se agregó el guitarrista Cristián Vásquez a integrantes del Quadrivium. El comentario sobre los autores estuvo a cargo del joven compositor Cristián Morales. El 16 de junio, en el recital ofrecido por Mauricio Valdebenito, se escuchó la *Anticueca* N° 1, para guitarra, de Violeta Parra. El 26 de agosto, el Grupo Quadrivium interpretó *Parrianas* de Gabriel Matthey y *Erial* de Cristián Morales, que ya habían presentado el 22 en la Sala de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD).

#### *Centro Cultural de España*

El 24 de mayo actuaron la soprano Patricia Vásquez acompañada por la pianista Elvira Savi. En el programa se contemplaron las siguientes obras de autores nacionales: *Tres canciones españolas* ("Los olivos grises", "La plaza tiene una torre", "La lluvia") de Federico Heinein con textos de Antonio (1,2) y Manuel Machado (3); de *Academias del Jardín* ("La Rosa", "Décimas"), con textos de Polo de Medina, de Carlos Botto, y de *El alba del alhelí*, op 29, ("Madrigal del peine perdido", "La gitana"), con textos de Rafael Alberti, de Juan Orrego-Salas. El 12 de julio actuó el Dúo Palmiero-Martínez (Tiziana Palmiero, arpa, voz; Jorge Martínez, laúd, guitarra, voz); incluyeron las siguientes obras de J. Martínez: *Me dijo una tarde* (2 voces, guitarra y arpa) y *Ya va subiendo la luna* (voz y guitarra), ambas con textos de Antonio Machado; *Marzo pasa volando* y *El niño mudo*, para voz y guitarra sobre Federico García Lorca; *Poema 19* y *Poema 9*, también para voz y guitarra, con versos de Pablo Neruda, y *Suite Argentina*, para guitarra. El 19 del mismo mes el guitarrista Mauricio Valdebenito presentó los *Preludios* N° 1 y N° 4 de Gabriel Matthey; el 26, el dúo Meneses-Tanner, hizo escuchar la *Sonata de estío*, op. 71, para flauta (Pedro Meneses) y piano (Elizabeth Tanner) de Juan Orrego-Salas; y el 9 de agosto los guitarristas Fernando Bravo y Neven Sulic interpretaron la Suite popular de Edmundo Vásquez.

#### *Instituto Cultural de Las Condes*

En la Temporada de Música de Cámara de la Corporación Cultural de Las Condes se programaron, para el período julio-septiembre, las siguientes obras de autores chilenos: *Eco* para flauta (Alberto Almarza), de José Miguel Tobar, solo encargado a su autor por la Corporación Cultural de Las Condes, que se estrenó en la Sala El Rosario el 26 de julio, y *Trío 1982* para violín, cello y piano (Trío Arte: Sergio Prieto, Edgar Fischer, María Iris Radrigán) de Alejandro Guarello, presentado el 2 de agosto.

#### *Instituto Goethe*

El 9 de agosto se ofreció un recital de la pianista Ximena Cabello, donde interpretó: *Andante*

*Revista Musical Chilena*, Año XLVIII, Julio-Diciembre, 1994, N° 182, pp. 127-132

*appassionato* de Enrique Soro, Tonadas N° 1 y N° 2 de Pedro Humberto Allende, *Tres temporarias* de Santiago Vera y Doloras y *Sonata* (1950) de Alfonso Leng. Los días 23 y 24 de agosto se escuchó, de Leni Alexander, *Chacabuco-ciudades fantasmas*, Hörspiel (radioteatro).

El 16 de junio la soprano Ahlke Scheffelt, acompañada por la pianista Elisa Alsina y con los comentarios de Raquel Bustos, presentaron "música con raíces en el exterior". En la oportunidad se cantaron las siguientes obras: *Tránsito y permanencia* y *Canción* de Ida Vivado, *Décima* y *Las clavelinas* de Carlos Botto, *Sub Rosa*, *Volkstied*, *Winter* y *Poema de amor* de Carmela Mackenna, *Die Wiese*, *Philines Lied*, *Vida mía* y *Balada matinal* de Federico Heinlein; *L'absence* y *Romance* de Isidora Zegers; *Mientras baja la nieve* y *Los nenúfares blancos* de Pedro Humberto Allende; *Storia d'una bimba* e *Il canto de la luna* de Enrique Soro, y *Lust und Qual* de Herman Kock.

#### Sala de la SCD

En la Sala de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) se organizó una serie de conciertos bajo el rótulo de "Lunes de Música Clásica 1994" a partir del 22 de agosto. En el primero de ellos el Quinteto de Bronces Sudamericano (Juan Carlos Urbina y Javier Contreras, trompetas; Walter Jiménez, corno; Héctor Montalbán, trombón; Jorge Ramírez, trombón bajo) incluyó *Gracias a la vida* de Violeta Parra. El 29 de agosto el Ensemble Quadrivium (Sergio Cabrera, flauta; J. Hernández, clarinete; Rodrigo Tabja, violín; Raúl Muñoz, cello; Alvaro Cruz, percusión; Andrés Maupoint, piano; Claudia Virgilio, canto; Vicente Larrañaga, dirección) presentó *Parrianas* de Gabriel Matthey (textos: Nicanor Parra) y *Enial*, para flauta en sol amplificada, de Cristián Morales. El 12 de septiembre el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, canto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano) interpretó *No hay tiempo que perder* de Federico Heinlein (texto: Vicente Huidobro), *Nocturno* de Alfonso Letelier (texto: A. Letelier), *Talagante* de Darwin Vargas, *Pasión y muerte* de Fernando García (texto: Vicente Huidobro), *Maestranzas de noche* y *Puentes* de Juan Lemann (textos: Pablo Neruda) y *Epigramas* de Eduardo Cáceres (texto: Elicura Chihuailaf). El 26 de septiembre el guitarrista Luis Orlandini incluyó en su recital *Fantasia* N° 2, op.37, sobre el nombre de Bach, de Carlos Botto, y *Siete preludios breves* de Miguel Letelier. En la misma sala, el 13 de septiembre, el compositor chileno Gabriel Brncic, radicado en Barcelona, ofreció una audición de música electroacústica en España, donde incluyó sus creaciones *Vade retro*, *Clarinete tres* y *Concierto gótico*.

#### Teatro Municipal de Santiago

En la Sala Arrau, el 29 de junio, el Coro de Cámara de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, bajo la dirección de Ruth Godoy, presentó *Romances pastorales* op.10, de Juan Orrego-Salas. El 8 de junio, dentro del ciclo Conciertos de Mediodía, en la sala principal del teatro se interpretó el *Trío* N° 2, op.75, para violín (Lina Bahm), violoncello (Pablo Mahave) y piano (Eduardo Browne) de Juan Orrego-Salas. El 4 de julio, en la misma temporada, el quinteto Bronces Sudamericanos interpretó una versión instrumentada de *Gracias a la vida* de Violeta Parra. El 21 de julio, en la Sala Arrau, el coro del Grupo de Cámara Chile, que dirige Mario Baeza, interpretó *No sé si son verdes* de Adolfo Allende.

También dentro de la temporada Conciertos de Mediodía, el 21 de septiembre, el Trío Barroco a Cuatro (Gonzalo García, flauta; Daniel Vidal, oboe; Jorge Espinoza, fagot; Svetlana Kotova, piano) interpretó el *Trío* N° 1 (*Divertimento* N° 1) para flauta, oboe y fagot de Juan Orrego-Salas.

#### Universidad Católica, Centro de Extensión

Dentro del Ciclo de Música Latinoamericana presentado por el Instituto de Música de la Universidad Católica en el Aula Magna del Centro, se interpretaron obras de los siguientes compositores: el 5 de Mayo, Juan Orrego-Salas, *Sonata* op 9, para violín (Fernando Ansaldo) y piano (Frida Conn), y el estreno de Fernando García, *Serie* (1993) para violoncello solo (Jorge Román). El 11 de mayo, Gustavo Becerra, *Sonata* para viola y piano (1952) y Adolfo Flores, *SCAT*, para la misma combinación instrumental, actuaron Enrique López (viola) y Ximena Ugalde (piano), y Celso Garrido Lecca, *Sonata fantasía* para cello (Edgar Fischer) y piano (María Iris Rodríguez), y el 18 de mayo, Edmundo Vásquez,

*Tientos I* para flauta (Hernán Jara) y guitarra (Oscar Ohlsen) y Celso Garrido Lecca, estreno de *Soliloquio* para flauta (Hernán Jara), de 1993.

En la Temporada Oficial de Conciertos 1994, del Instituto de Música de la Universidad Católica, se estrenaron, de Fernando García, las obras *Aconteceres en el traspatio* (1994) para flauta (Alejandro Lavanderos) y piano (Beatrice Bondenhöfer) y *Desde Joan Miró* (1993) para 4 percusionistas (José Díaz, Alvaro Cruz, Marcelo Espíndola, Gonzalo Muga, director: Carlos Vera). El concierto se realizó el 6 de julio.

El 8 de agosto, el grupo de percusión del Instituto de Música de la Universidad Católica (Sergio González, Ricardo Vivanco, Alvaro Cruz, Héctor Moro, José Díaz, Juan Coderch, director: Carlos Vera), actuó en el salón Juan Francisco Fresno, ocasión en que se presentó *Desde Joan Miró* de Fernando García e *Invenções* de Guillermo Rifo.

#### *Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers*

En su recital del 26 de abril, el joven pianista Javier Lanis presentó *Estudios* N° 4 y N° 5 de Pedro Humberto Allende; por su parte el pianista Jorge Hevia, el 2 de mayo, interpretó *Balada* de Próspero Bisquertt; el 3 de mayo, María Paz Santibáñez presentó *Opiniones* (Silencio, Scherzo; Registros; Acentos) para piano, de Andrés Alcalde; ese mismo día 3, María Inés Mercadino hizo oír *Preludio* para piano de Edgardo Cantón, y el pianista Luis Muñoz interpretó la *Tonada* N° 8 de Pedro Humberto Allende. Por otra parte, en el ciclo *Músicos Jóvenes* para Gente Joven se escucharon las siguientes creaciones de autores nacionales: *Canzona instrumental* de Andrés Alcalde, interpretada por el Cuarteto de bronce de Santiago, el 27 de julio; *Jazz Window* de Pablo Garrido y *Quattro Liriche Brevi*, op. 61, de Juan Orrego-Salas, ambas obras fueron presentadas por el saxofonista cubano Miguel Villafruela, acompañado por Clara Luz Cárdenas, el 12 de agosto.

El 6 de septiembre la Agrupación Musicámara-Chile (Viviana Mella, soprano; Héctor Sepúlveda, guitarra; Lila Solís Flores, piano; Jaime González, comentario de las obras) presentó el concierto Panorámica de la Música Chilena del Siglo XIX y XX. En la primera parte se interpretaron las siguientes obras: *Romance* (texto: Morel) y *L'Absence* (texto: A. Conpigny) de Isidora Zegers; *Qué bellos ojos tenía* (texto: Juan Guzmán Cruchaga) de Roberto Puelma; de *Tres tonadas*, "Vos soy la estrella más linda" (armonización libre sobre melodía y textos anónimos del folclore) de Jorge Urrutia Blondel; de *Canciones*, "Anchimalén", "Las lágrimas", "El arco iris", "Una nave" y "Las manos" (textos: Saúl Schkolnik) estreno de Estela Cabezas; *Canción*, op.13, (texto: Manuel Arellano) de Alfonso Letelier; de *Cantos de soledad*, "Madre mía" y "Canción de cuna" (textos del autor) de Domingo Santa Cruz, e *Il canto della Luna* de Enrique Soro; todas obras para canto y piano. En la segunda parte se escucharon las siguientes composiciones: *Zamacueca* N° 3 de Federico Guzmán y *Trois esquisses* ("Air chilien", "Marine", "Paysage") de Próspero Bisquertt, para piano; *Sonata II* para guitarra de Gustavo Becerra; *Canción de cuna* (texto del autor) de Pablo Núñez Navarrete y de *Dos canciones*, "Espiral" (texto: Alicia Morel) de Pablo Délano, ambos estrenos para voz y guitarra. El concierto finalizó con *Antivísperas* ("Agua de otro río", "El tiempo aprisiona tu rostro", "Amaba el mar") para voz, guitarra y piano de Jaime González, sobre textos de Matías Rafide.

El 21 de septiembre se estrenaron los trabajos realizados por jóvenes creadores en el taller de composición musical que dirigieron Cristián Morales y Chañaral Ortega en la Facultad de Artes. En el concierto, que fue apoyado por el Instituto Nacional de la Juventud (I.N.J.), las Juventudes Musicales de Chile, el Centro de Alumnos de la Facultad de Artes y el Instituto Chileno Francés de Cultura, se interpretaron las siguientes obras: *Fanfarría* (flauta, violín, viola, violoncello, contrabajo) de Cristián Morales y Chañaral Ortega; *Cuarteto de cuerdas* (violín, viola, cello, contrabajo) de Victor Hugo Toro Valencia; *Humberstone* (violín, viola, cello, contrabajo) de Chañaral Ortega; *Nusta* (Zampoña, flauta) de Carlos Miranda; *Do* (violín, viola, cello, contrabajo) de Jerónimo Potockjnac y José Miguel Fernández; *Unos minutos antes de la tormenta* (flauta) de Claire Melanie Sinnhuber; *Vals* (flauta, violín, viola, cello, contrabajo) de Chañaral Ortega, y *Romántica* (flauta, violín, viola, cello, contrabajo) de Cristián Morales. Este mismo concierto se repitió el 22 en la Sala Multimedia del I.N.J., ocasión en que también se estrenó *Pin Pon* de Chañaral Ortega.

El 29 de septiembre, en el recital ofrecido por la soprano Claudia Trujillo, acompañada por la

pianista Inés Grandela, se interpretó *Sabelliades a Ruisenñor Rojo* (Dibujo de enero; Lengua de erizo; Balleto azul marino) de Fernando García.

#### *Teatro de la Universidad de Chile*

En el 5º programa (29 y 30 de abril) de la Temporada 1994, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Mikhail Sechkin, interpretó *Passacaglia y fuga* de Carlos Riesco; en el 6º programa (27 y 28 de mayo) la Orquesta Sinfónica y el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile, preparado por Guido Minoletti, fueron dirigidos por Guillermo Rifo en el estreno de *Sinfonía coral "Andrés Bello"* de Roberto Escobar; además, en el concierto se incluyeron *Andante para cuerdas* de Alfonso Leng, *El huaso y el indio* de Juan Casanova Vicuña y *Andante appassionato y Tres aires chilenos* de Enrique Soró; y en el 13º concierto de la temporada (22 y 23 de julio), la Sinfónica, bajo la dirección de Patricio Cobos, programó *Obertura de concierto* de Juan Lemann. Para iniciar la Temporada de Primavera 1994, el 26 de agosto, se realizó un concierto-homenaje al compositor Juan Orrego-Salas en que se programaron, bajo la batuta de Patricio Cobos, sus obras: *Obertura festiva* op. 21, *Concierto* N° 1, op. 28, con la pianista Elvira Savi, y *Sinfonía* N° 2, op. 39; además, en el 3er programa (23 de septiembre) de la misma Temporada se incluyó el estreno de *Suite latinoamericana* de Luis Advís. La orquesta fue dirigida por Henríque Morelenbaum.

#### *Otras salas*

El Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), dirigido por Ruth Godoy, presentó en la Casa de la Cultura de Ñuñoa, el 14 de abril, *Las flores del romero* y *De los montes vengo* de Juan Orrego-Salas (textos de Góngora y Orrego-Salas, respectivamente), *Pena de mala fortuna* de Federico Heinlein (texto: Pablo Neruda) y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, obra que la misma agrupación coral presentó el 9 de mayo en el Edificio Diego Portales en un acto conmemorativo de la Cruz Roja.

En la sede de la Universidad Educare, el 25 de mayo, se realizó un recital a cargo del guitarrista y compositor Juan Mouras, que en esa oportunidad interpretó su obra *Preludio y allegro en tempo de giga* y *Romanza del sur* de Iván Barrientos.

El 1 de junio, en el Salón de Honor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, se rindió un homenaje a Juan Orrego-Salas, Premio Nacional de Arte, mención Música, 1992. En la ocasión se escucharon del homenajeado: *Romances pastorales* op.10 ("Las flores del romero", "De los montes vengo", "En un pastoral albergue"), con textos de Luis de Góngora (1,3) y J. Orrego-Salas (2), cantados por el Coro de la Universidad Metropolitana, dirigido por Ruth Godoy; de *El alba del alhelí* ("Madrigal del peine perdido" y "La gitana"), con textos de R. Alberti, y, de *Alabanza a la Virgen* op.49, "Ofrenda", con textos del Arcipreste de Hita, interpretada por la soprano Florencia Centurión y la pianista Erika Vöhringer; *Variaciones y Fuga sobre el tema de un pregón* op.18, interpretadas por la pianista Ana María Cvitanic, y las *Canciones en el estilo popular* op.80 ("Oda al aire", "Oda a la cebolla", "Oda al pan") para voz (Patricia Vásquez) y guitarra (María de la Luz López).

El 10 de julio, en el frontis de la Iglesia de Nuestra Sra. del Carmen, en Ñuñoa, el Coro de Madrigalistas de la UMCE, que dirige Ruth Godoy, interpretó *Apegado a mí* de Pedro Nuñez Navarrete, *Pena de mala fortuna* de Federico Heinlein, *Las flores del romero* de Juan Orrego-Salas y *Gracias a la vida* de Violeta Parra.

Un concierto con música de autores nacionales se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo, el 26 de julio. En dicho concierto se interpretaron: *Doloras* N° 2 y N° 3 (piano: Clara Luz Cárdenas) de Alfonso Leng; *Tres pastorales* (violín: Jaime de la Jara; piano: Elma Miranda) de Carlos Isamitt; *Corazón, Ronda de paz, Te quiero porque te quiero y Ananké* (soprano: Claudia Trujillo; piano: Inés Grandela) y *Estudio para piano* (Inés Grandela) de María Luisa Sepúlveda; *Cantos de soledad* (Claudia Trujillo e Inés Grandela) de Domingo Santa Cruz; *Sonata fantasía* (piano: Elma Miranda) de Acario Cotapos, y *Jazz Window* (saxofón: Miguel Villafuela; piano: Clara Luz Cárdenas). Todos los autores interpretados fueron contemporáneos del pintor Hernán Gazmuri y el concierto se realizó en el marco de la retrospectiva de la obra de dicho pintor.

En el Centro Cultural Montecarmelo, el 14 de septiembre, la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Fernando Rosas, entre otras obras, presentó *Estancias amorosas* de Alfonso Letelier (texto:



Blanca Subercaseaux), como un homenaje al recientemente fallecido compositor, actuando como solista la contralto Carmen Luisa Letelier, su hija. El mismo programa se repitió el 15 de septiembre en la Iglesia de San Francisco, a medio día, y en el Teatro California, en la tarde.

El 23 de septiembre, en la Sala Multimedia del Instituto Nacional de la Juventud, se presentó el espectáculo "Dos Compositores Jóvenes" en Homenaje a Pablo Neruda, en que se escucharon obras de Cristián Morales y Chañaral Ortega. Del primero se estrenaron: *Nada más* (texto: P. Neruda), para voz (Nedjelka Candina) y piano (Cristián Morales); *Erial* para flauta en sol (Sergio Cabrera) y *Testamento N° 2* (texto: P. Neruda), para voz (Nedjelka Candina), vibráfono (Alvaro Cruz) y piano (Cristián Morales); además *Romántica para flauta* (Claire Sinnhuber), violín (Julio Zapata), viola (Natalia Hidalgo), cello (Raúl Muñoz) y contrabajo (Santiago Espinoza) y *Ley-Icono-Semeion*, para piano (Mario Cervantes). De Ortega se presentaron por primera vez en Chile: *Courage* (texto: Paul Eluard), para voz (Ana María Miranda) y piano (Chañaral Ortega); *Pisagua*, para flauta en sol (Wilson Padilla) acompañada por flauta (Claire Melanie Sinnhuber), percusión (Alvaro Cruz), piano (Cristián Morales), violín (Julio Zapata), viola (Natalia Hidalgo), violoncello (Raúl Muñoz) y contrabajo (Santiago Espinoza), bajo la dirección de Chañaral Ortega; *Testamento N° 1* (texto P. Neruda), para voz (Ana María Miranda) y piano (Chañaral Ortega), y *Una zamba para Clara*, para flauta (Claire Melanie Sinnhuber) y piano (María Paz Santibáñez); además se interpretaron *Humberstone*, para violín (Julio Zapata), viola (Natalia Hidalgo), cello (Raúl Muñoz) y contrabajo (Santiago Espinoza), dirigidos por Cristián Morales, y *Pin Pon*, para flauta (Claire M. Sinnhuber) violín (Julio Zapata), viola (Natalia Hidalgo), cello (Raúl Muñoz) y contrabajo (Santiago Espinoza). El concierto concluyó con *Fanfarría* para flauta, violín, viola, cello y contrabajo, de Cristián Morales y Chañaral Ortega.

Juventudes Musicales de Chile organizó en el Instituto Chileno Norteamericano, entre el 27 y 29 de septiembre, el encuentro musical Nuevas Resonancias. Hubo exposiciones sobre obras de los siguientes compositores: Rafael Díaz (*Kaweskar*, para violín cello y piano), Edgardo Cantón (*Dualidades para uno*, para cello), Renán Cortés (*Lamento de la tierra*, para clarinete, cello, percusión y voz, con texto de Gabriela Mistral) Carlos Silva (*Otro Blues*, para dos percussionistas), Andrés Maupoint (*Cinco piezas*, para violín, viola, cello y piano) y Cristián Morales (*Trío*, para violín, cello y piano). El día 29 se realizó un concierto del Ensemble Quadrivium en que se presentaron obras de Carlos Silva (*Dúo violín piano*) y de Cristián Morales (*Fonix*).

#### En provincias

En la Sala de Conciertos de la Sociedad Santa Cecilia de Temuco, el 13 de septiembre, la soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi ofrecieron un recital en que presentaron las siguientes obras nacionales: *Fantasia de concierto* op. 10, para piano de Guillermo Deichert; *El tortillero*, canto tradicional en versión de Albert Friedenthal; *Mientras baja la nieve*, de P. Humberto Allende (texto: Gabriela Mistral); *Zamacueca*, de María Luisa Sepúlveda (texto tradicional); *Balada matinal*, de Federico Heinein (texto: Manuel Machado) y *El amor*, de Luis Advis (texto: Violeta Parra), obras para canto y piano.

El Coro de Cámara de la Universidad de Concepción, que dirige Mario Cánovas, ofreció el 10 de septiembre un concierto en la localidad de Coelemu. El programa contemplaba entre otras, las siguientes obras de autores nacionales: *Sé bueno*, de Pedro Humberto Allende, y *Gracias a la vida*, de Violeta Parra en arreglo de Mario Cánovas.

#### Música chilena en el exterior

El 25 de diciembre de 1993, en el Auditorium Stricker, Tel Aviv, Israel, se presentó el *Piano Quartet* (1988) para violín, viola, cello y piano, de León Schidlowsky. Actuaron miembros del Gestler Quartet y el pianista Emanuel Krassovski. La misma obra fue repetida por los intérpretes indicados, el 31 de marzo de 1994, en Zichron Yaakob. El 20 de marzo de 1994, en el Auditorium Mishkenot Haanaruin, Jerusalén, se interpretó *Scaled Room* (1991) para 12 instrumentos, obra que se repitió al día siguiente en el Auditorium del Museo de Arte Moderno de Tel Aviv. Ambas interpretaciones estuvieron a cargo de solistas de la Orquesta Sinfónica de Jerusalén, bajo la dirección de Zsolt Nagy.

El 23 de febrero, en la sala Jacques Brel, Pantin (París), Francia, en el marco del festival *Musique a l'encre fraîche*, se estrenaron *Cantos* para barítono, clarinete, cello, piano y percusión de Chañaral

Ortega; *Transfiguraciones* para flauta, clarinete, saxo tenor, corno y percusión de Pablo Bravo, y *Canto*, para cello solo, de Marco Pérez. Los tres autores son jóvenes chilenos que se forman en el Conservatorio Nacional de Pantín, que dirige Sergio Ortega.

El 24 de febrero el New Music Ensemble ofreció un concierto en la Universidad de Indiana, EE.UU., con ocasión del 75 aniversario de Juan Orrego-Salas, con cuya obra *Presencias* se inició el recital. Orrego-Salas fue el fundador y primer director del Centro Latinoamericano de Música de esa universidad.

El compositor y guitarrista chileno Juan Mouras, con sus obras *La parábola del brujo* (poema de Mario Miranda) y *Cuatro cantos sobre Alturas de Machu Picchu* (poema de Pablo Neruda), y el compositor Rolando Cori, con *Give me your Heart*, fueron dos de los 10 autores seleccionados entre 50 concursantes de toda América, con 150 composiciones, a participar en "Palabras y música, un taller interamericano", en el Centro Latinoamericano de Música de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana.

La obra de Eduardo Cáceres, *Seco, fantasmal y vertiginoso*, fue interpretada por la pianista argentina Ana María Correa Etienne en la Escuela de Música de Winnipeg, Canadá, el 1 de febrero; en el Clara Lichtenstein Recital Hall, de la McGill University, Montreal, Canadá, el 7 de febrero; en la Salle de Concert Concordia de la Concordia University, en 9 de febrero; en la Christ and St. Stephen's Church, New York, Estados Unidos, el 13 de febrero; en el Dag Hammarskjöld Auditorium, el 15 de febrero; en el Ward Recital Hall de la Catholic University of America, Estados Unidos, el 24 de febrero; en el Crouse College Auditorium de la Escuela de Música de la Syracuse University, Estados Unidos, el 28 de febrero, y en el Grusin Music Hall de la University of Colorado at Boulder, Estados Unidos, el 4 de marzo.

El 17 de junio, en el Instituto Goethe de Montevideo, Uruguay, dentro de las Jornadas 1994 de Música Electroacústica, organizadas por el Núcleo Música Nueva de Montevideo, se interpretó *Cuatro piezas instrumentales* de José Vicente Asuar.

El 30 de julio la compositora Francesca Ancarola viajó a Kingston, Canadá, a fin de realizar una beca de residencia otorgada por el Groupe de Musique Experimentale de Bourges. Dicha beca le fue otorgada como premio por su participación en el 20º Concurso Internacional de Música Electroacústica realizado en Bourges, Francia, en junio de 1992. En la oportunidad, la compositora compitió con la obra *A*, que resultó elegida entre las seis mejores composiciones enviadas al certamen.

El 22 de julio, en el Festival Internacional Encuentros 94 "Insólitos del siglo XX", en La Scala de San Telmo, Buenos Aires, Argentina, se presentó la obra *Comentarios breves* de Fernando García, interpretada por Sofía Asunción Claro (arpa) y Lars Graugaard (flauta). Los mismos intérpretes presentaron la obra, el 4 de septiembre, en la Slingerup Kirke, Copenhague, Dinamarca.

El 21 de septiembre de 1993, en el Auditorium B.K.A. de Berlín, la pianista Elizabetha Sternlicht interpretó *Toccata* (1991) para piano de León Schidlowsky, en el marco del ciclo Onerhörte Musik. Y el 3 de diciembre, la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín y Egbert Junghaus, bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo, estrenaron en Alemania, *Carrera* (1991), para narrador y orquesta, de León Schidlowsky, con textos de Pablo Neruda. El 14 de enero de 1994 se interpretó, en la Passionkirche de Berlín, la *Misa sine nomine* (1977) para dos coros, recitante, órgano y cuatro percussionistas, del mismo autor, con textos litúrgicos, bíblicos, de Maiakovsky, Grosz y Schidlowsky y dedicada a Víctor Jara. Actuaron el organista R. Hoffman, el recitante K.H. Bartolomeus, los coros de la Kirchenkreis Kreuzberg y percussionistas de la Orquesta de la Radio de Berlín, bajo la dirección de Yugo Schulz.

El compositor radicado en Francia, Jorge Arriagada, estrecho colaborador del director de cine chileno Raúl Ruiz, compuso música para uno de los grandes acontecimientos cinematográficos del último tiempo, el montaje de la película inédita de Orson Welles "It's all true".

Otro compositor nacional, también radicado en Francia, Sergio Ortega, ha sido invitado a escribir la música para la película de Roman Polanski sobre la obra del escritor chileno Ariel Dorfman, "La muerte y la doncella".

La casa impresora Editions Max Eschig, París, ha publicado tres obras de Edmundo Vásquez: *Tres piezas* para cuarteto de cuerdas, *La Harpe et l'Ombre* para cuarteto de cuerdas y *Carnaval* (Impréssions des Andes) para orquesta de cuerdas.

## Otras noticias

### *Videoteca folclórica en la Facultad de Artes*

El 29 de abril se inauguró en la Sala Domeyko de la Universidad de Chile una videoteca perteneciente al Archivo Sonoro de Música Tradicional de la Facultad de Artes. Esta videoteca está compuesta por filmes y videos etnográficos, algunos de los cuales datan de principios de los años 40, con manifestaciones musicales y danzadas registradas *in situ* en diferentes lugares del territorio nacional. La encargada y organizadora de la nueva videoteca es la profesora Honoria Arredondo.

### *Homenaje a pianistas chilenas*

La Facultad de Artes de la Universidad de Chile realizó un homenaje público a las pianistas Rosita Renard, Herminia Raccagni e Ida Vivado. La decana, María Pfenning, reseñó la carrera musical de las tres destacadas artistas y profesoras y descubrió placas de bronce en las tres salas que llevarán el nombre de cada una de las distinguidas concertistas.

### *Archivo de partituras de compositores chilenos*

El día 10 de mayo del presente año, a las 18:30 hrs., la Asociación Nacional de Compositores-Chile realizó el acto de cierre del proyecto "Archivo de partituras de compositores chilenos: conservación en microfilms", organizado en conjunto con la Sección Música de la Biblioteca Nacional, y financiado por el FONDART del Ministerio de Educación.

El programa de aquella ocasión se inició con una breve presentación del proyecto; enseguida el guitarrista Luis Orlandini interpretó música de los compositores chilenos Pedro Humberto Allende, Pablo Aranda, Eduardo Cáceres, Jaime González y Santiago Vera; a continuación se mostró la sala Sección Música de la Biblioteca Nacional, que muchos compositores aún no conocían; luego se sirvió un vino de honor...y algo más, para finalmente entregar el catálogo y microfilms a los compositores que participaron en el proyecto.

Es importante señalar que, más que un acto de cierre, la reunión en realidad resultó ser un encuentro memorable, acaso un "acto de abertura", donde ilustres compositores de larga trayectoria compartieron junto a jóvenes que recién se inician, y donde compositores que hacía muchos años que no se veían, en esa ocasión lograron reencontrarse. Por ejemplo, fue una grata sorpresa contar con la presencia de Miguel Aguilar, que vino especialmente desde Concepción, o Ramón Campbell que lo hizo desde Quilpué, o de la viuda de Jorge Peña Hen, Nella Camarda. Y junto a ellos estuvieron también: Andrés Alcalde, Boris Alvarado, Juan Amenábar, Francesca Ancarola, Edward Brown, Eduardo Cáceres, Edgardo Cantón, Cecilia Cordero, Rolando Cori, Renán Cortés, Pablo Délano, Roberto Escobar, Ricardo Escobedo, Fernando García, Alejandro Guarello, Federico Heinlein, Tomás Lefever, Juan Lemann, Miguel Letelier, Jorge Martínez, Gabriel Matthey, Andrés Maupoint, Cristián Morales, Jorge Rojas-Zegers, Carlos Silva y Santiago Vera.

También estuvieron presentes quienes trabajaron en la realización del proyecto, algunos periodistas y familiares de los compositores asistentes, el musicólogo Rodrigo Torres, Nivia Palma en representación del FONDART del Ministerio de Educación, además de los anfitriones: Marta Cruz Coke, directora de la Biblioteca Nacional, y Paulina Sanhueza, bibliotecaria a cargo de la sala Sección Música e importante colaboradora en todo el proyecto.

La lista de asistentes habla por sí sola, y no cabe dudas de que en Chile, por largo tiempo, los compositores no habíamos vivido un momento tan fraternal y cálido como el de aquel día.

*Gabriel Matthey Correa  
Presidente de la Asociación  
Nacional de Compositores-Chile*

*Lanzan libro sobre Violeta Parra*

El libro "Violeta Parra, composiciones para guitarra" fue lanzado el 7 de junio en la Sala SCD. En el acto Tita Parra interpretó *Tema Libre* N° 2 y la *Anticueca* N° 1. Angel Parra hijo completó luego la serie de cinco anticuecas de Violeta Parra.

*Consejo Iberoamericano de Música y  
Congreso Iberoamericano  
"Música y sociedad en los años 90"*

En Madrid, España, del 8 al 10 de junio, se realizó la Asamblea Constituyente del Consejo Iberoamericano de la Música (CIM), que se propone coordinar la promoción de la música en la región. La creación del CIM responde a los mandatos de acción de las cumbres presidenciales iberoamericanas, y supone pasar de un modelo de cooperación específica a otro modelo de coordinación general en el campo de la música. Entre las actividades programadas para el próximo bienio destacan la elaboración de un plan de ediciones gráficas, fonográficas y audiovisuales; la realización de certámenes y festivales con intercambio de orquestas, grupos o intérpretes; la creación de un fondo de solidaridad para el desarrollo musical; la convocatoria de congresos especializados en 1996 y 1998, etc. En la Asamblea Constituyente participaron los chilenos Gustavo Becerra, compositor, Eduardo Carrasco, compositor y representante de la División de Cultura del Ministerio de Educación, Luis Merino, musicólogo, director de la *Revista Musical Chilena*, Agustín Cullerell, director de orquesta, Gloria Trumper, gerente de empresa fonográfica "Alerce", y Fernando García, compositor. Los compositores Becerra y Carrasco fueron elegidos miembros del Comité de Dirección del CIM.

Paralelamente a la Asamblea Constituyente del CIM se realizó el Congreso Iberoamericano "Música y sociedad en los años 90". Los temas tratados fueron: "Música, cultura y sociedad en la década de los 90"; presidió esta mesa el Dr. Luis Merino (Chile) y los ponentes fueron: Eduardo Pérez Maseda (España), Olavo Alén (Cuba), José Jorge Carvalho (Brasil) y José Antonio Robles (México). En segundo término, "La transmisión y la enseñanza de la música"; presidente: Isabel Palacios, ponentes: Violeta Hemsy de Gainza (Argentina), Alicia Perea (Cuba), Alejandro Mantilla (Colombia), Carmelo Bernaola (España). En tercer término, "Tendencias de la creación contemporánea"; presidente: Marlos Nobre (Brasil), ponentes: Luis de Pablo (España), Gustavo Becerra (Chile), José Quimbo (Ecuador), Mario Lavista (México). En cuarto lugar, "La recuperación y difusión del patrimonio musical"; presidente: Robert Stevenson (Estados Unidos), ponentes: Carlos Brito (Portugal), Dieter Lehnhoff (Guatemala), José Peñín (Venezuela), Juan Carlos Estensoro (Perú). En quinto lugar, "Música y nuevas tecnologías: Creación, edición y difusión"; presidente: Eduardo Bautista, ponentes: Juan Blanco (Cuba), Gloria Trumper (Chile), Carmelo Saitta (Argentina), Carlos Vásquez (Puerto Rico), Manuel Pachó (México). Finalmente, "Estrategias y actuaciones para el fomento de la cooperación musical de la comunidad iberoamericana"; presidente: Carmen Alborch Bataller (Ministra de Cultura, España), ponentes: José Luis Castiñeira (Argentina), Luis Carlos Batalha (Brasil), Rafael Tovar de Teresa (México), Juan Luis Mejía (Colombia).

*Conferencia sobre L.S. Giarda*

El 6 de julio, en la Sala Jaime Vergés de la Universidad Educare, el compositor y guitarrista Iván Barrientos ofreció una conferencia titulada *Luigi Stefano Giarda: una luz en la historia de la música chilena*, en la que resaltó los méritos y labor realizada por el distinguido compositor italiano radicado en Chile desde 1905 hasta su muerte, en 1952.

*Jan Fairley, Profesora Visitante de la Universidad de Chile*

La Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el 21 de julio, entregó el diploma de Profesora Visitante de la Universidad de Chile a la doctora británica en Antropología de la Música Jan Fairley. La profesora Fairley dictó un seminario sobre su especialidad en el Magister en Musicología que se realiza en la Facultad de Artes, y ofreció una serie de conferencias para profesores y alumnos del Departamento de Música.

*Carlos Botto es distinguido por Juventudes Musicales*

El 16 de agosto, en la Sala Isidora Zegers, el compositor Carlos Botto recibió de Juventudes Musicales de Chile la calidad de Primer Socio Honorario de esa institución. En dicha oportunidad el pianista Alfredo Perl interpretó la *Sonata* para piano del distinguido compositor nacional.

*Arnaldo Tapia Caballero, Profesor Emérito*

El 2 de septiembre, la Universidad de Chile distinguió al profesor y pianista Arnaldo Tapia Caballero con la calidad académica de Profesor Emérito. El acto se realizó en el Salón de Honor de la Universidad y actuó como Maestro de Ceremonia el fagotista y profesor Jorge Espinoza. El discurso de recepción estuvo a cargo del profesor del Departamento de Música, guitarrista y compositor Jorge Rojas Zegers, luego del cual el maestro Tapia Caballero recibió de manos del Rector el correspondiente diploma. Después de la interpretación de dos piezas por la arpista Jeannette Espinoza, alumna de la profesora Tatiana Reszczynski, el prof. Tapia Caballero expresó sus agradecimientos. La ceremonia concluyó con el Himno de la Universidad de Chile (música: René Amengual, letra: Julio Barrenechea) cantado por el coro del curso de Práctica Coral I y II, dirigido por la prof. Silvia Sandoval. Merece destacarse que todos los académicos que participaron en la realización de la ceremonia fueron, en algún momento, alumnos del maestro Tapia Caballero.

*Compositores chilenos en el ballet*

El Ballet Nacional Chileno incluyó en el ciclo "Domingo para todos", en el Teatro Universidad de Chile, los días 17, 24 y 31 de julio, la coreografía *La vaca Cornelia* de Gaby Concha con música del compositor Juan Lemann.

En la IV Gala Latinoamericana de Ballet, Paraguay, se presentó en el Teatro Municipal de Asunción, los días 22, 23 y 24 de julio, la coreografía de Hilda Riveros *Guitsara*, con música de Carlos Ledermann.

El grupo de la carrera de danza de la Universidad ARSIS, que dirige Carmen Beuchat estrenó el 19 de agosto, en el Teatro Novedades, la coreografía de la directora del grupo titulada *Menetekel* sobre música de Leni Alexander. Esta obra se repuso en el mismo lugar los días 20, 26 y 27 de agosto y 2 y 3 de septiembre.

*Fonogramas con música chilena*

En la Sala SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor), el 10 de mayo, se presentó el disco compacto "Música chilena para guitarra del siglo XX" (vol. II) del guitarrista Luis Orlandini, editado por SVR Producciones y auspiciado por el Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART). En la ocasión Orlandini interpretó *Tres Momentos* de Eduardo Cáceres, *Ilógica* de Pablo Aranda y *Refracciones* de Santiago Vera. Además de éstas, se incluyen en el CD obras de José Miguel Tobar, *Son*; Renán Cortés, *Suonare*; Gabriel Matthey, *Preludio N° 2*; Horacio Salinas, *Cristalino*; Rolanda Cori, *Alabanzas por la guitarra*, y Pablo Aranda, *Algop-6*.

En la Sala SCD, el 15 de junio, se dio a conocer el DC "Música contemporánea chilena. Dúos y tríos para flautas dulces, viola da gamba, piano", interpretado por Octavio Hasbún (flauta dulce), Víctor Rondón (flauta dulce), Miguel Ángel Aliaga (viola da gamba) y Ana María Cvitanic (piano), editado por SVR Producciones y auspiciado por el FONDART del Ministerio de Educación, Fondo Universitario de las Artes (FUAR) de la Universidad de Chile y Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. El CD contiene las siguientes obras: *Instantáneas* de Carlos Botto, *Zahir* de Edgardo Catón, *Juego a tres* de Juan Amenábar, *Commutaciones* de Santiago Vera-Rivera, *Dúo I* de Gabriel Matthey, *Akustika* de Juan Lemann, *Give me your Heart* de Rolando Cori y *Trío N° 2*, op. 90, de Hernán Ramírez.

La Facultad de Artes de la Universidad de Chile presentó el 11 de mayo en la Sala Ignacio Domeyko de la Casa Central de esa Universidad, el fonograma "Música y poesía desde Gabriela Mistral" del Coro Arsís XXI, que dirige Silvia Sandoval, las sopranos Gabriela Lehman y Carmen Luz Vial y la arpista María Eugenia Villegas. El casete reúne las siguientes obras: *Dulzura* y *Apegado a mí* de Pedro Núñez N., *Mensajero de Dios* de Pedro Humberto Allende, *Meciendo* de Gloria López, *Piececitos*,

*Canción del maizal, Balada de la estrella y Noche* de Pablo Délano, *Pinares* de Alfonso Letelier, *Balada de María Eugenia Romo, Viernes Santo* de Juan Amenábar, *Canto del justo* de Jorge Rojas Zegers, *Miedo* de René Amengual, *Ronda* de Carlos Botto, *La lluvia lenta* de Roberto Escobar y *Doña primavera* de María Luisa Sepúlveda. Este fonograma contó con el apoyo del FUAR y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

En el Centro de Extensión de la Universidad Católica, el 25 de julio, se presentó el CD "Violín y piano en Latinoamérica". Este fonograma producido por SVR fue auspiciado por la Dirección de Investigaciones de la Universidad Católica y el FONDART y su realización estuvo a cargo del violinista Fernando Ansaldi y la pianista Frida Conn, quienes incluyeron en el disco obras de Celso Garrido Lecca (*Danzas populares andinas*, 1980), Roberto Falabella (*Sonata*, 1954), Adolfo Flores (*Estudio*, 1956) y Juan Orrego-Salas (*Pastoral y Scherzo*, op.42, 1955).

Además, han sido editados en el país los CD "Missa in tempore discordiae", "Orquesta de Cámara de Chile" y "Romanzas para guitarra". El primer disco pertenece al sello Alerce y contiene la *Missa in tempore discordiae* op. 64, para tenor solista, coro y orquesta, de Juan Orrego-Salas, en la que el compositor utiliza textos litúrgicos del "Ordinarium" y fragmentos de "Altazor" de V. Huidobro. En la grabación participan el tenor James Pressier, el Coro y la orquesta de la Universidad de Indiana, dirigidos por Alan Harier. El segundo, también editado por Alerce, es de la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Fernando Rosas y en él se incluyó el *Andante para cuerdas* de Alfonso Leng. El tercer CD fue editado por Columbia y contiene las siguientes piezas para guitarra de Iván Barrientos: *Lluvia de día, Laguna escondida, Vals del sur* N° 1, *Romanza del sur, Junio en un café, Vals del sur* N° 2, *Romanza colonial, Romanza chilota, Cascada de la Virgen, Mirada azul del mar y Romanza de paz*, interpretadas por los guitarristas Juan Mouras (1 a 11), Guillermo Ibarra (2, 5, 9, 10), Iván Barrientos (1,3,6,8,11) y el percusionista Alvaro de Minaya Yáñez (8).

Etcetera Records de Amsterdam, Holanda, editó un CD registrado por el Assieme Chitarristico dirigido por Paolo Manzo, que contiene la casi totalidad de la música para guitarra escrita por Edmundo Vásquez en los doce últimos años. Las siguientes obras de Vásquez figuran en el CD: *Auzielle* (1979), *Créole* (1983), *Lointaine* (1983), *Ofrenda* (1986), *Tientos* N° 2, *Suite transitoria* (1977), todas para guitarra sola, *Impressions de la Caraïbe* (1990), para orquesta de guitarras, percusiones y cinta magneto-fónica, *Tientos* N° 1 (1980), para flauta y guitarra, *Suite populaire* (1979), para dos guitarras, *Trío rítmico* (1988), para tres guitarras y *Tonadas* (1987), para orquesta de guitarra y percusión.

## Reseñas de Publicaciones

Samuel Claro Valdés. *Rosita Renard, pianista chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1993, 318 pp. Una casete bajo el mismo título.

En 1989 nuestra recordada Margarita Friedemann, a quien conocimos como bibliotecaria del querido y viejo Conservatorio de calle San Diego, le pidió a Samuel Claro escribir la biografía de Rosita Renard, su amiga de siempre, la pianista chilena que dio renombre a Chile y su música en la primera mitad de este siglo.

El encargo era en realidad fascinante. Reconstruir la vida de un ser tan especial, de una mujer cuyo paso por la música de Chile y América fue glorioso y que, no obstante, supo de renunciamientos y amarguras; de estudio constante y sacrificado; de aplausos y flores y elogios de la prensa internacional; pero que todo eso jamás alteró su naturaleza sensitiva de simple mujer chilena, amante del hogar y de la naturaleza.

Un trabajo fascinante, que Samuel Claro entregó al país y al mundo, en más de trescientas páginas, que recogen con profusión de fotografías y documentos la vida de la sencilla concertista, peinada con un moño criollo y vestida de negro, que con la sonrisa en los labios, tocaba como jugando, sin aspavientos ni desbordes temperamentales, todos los *Estudios* de Chopin, todos los *Estudios trascendentales* de Liszt, todos los *Preludios y fugas* de Bach, sus partitas y suites; todas las sonatas de Beethoven y los conciertos respectivos para piano y orquesta. Sin hablar de Mozart, donde su genio recreador llegó a alturas sorprendentes. Lo más saliente de la música para teclado en los siglos XVIII, XIX y XX, de Bach a Stravinsky, salió de sus manos para el mundo, sin dejar nunca de ser, tal como ella exigía, "Rosita Renard, pianista chilena". La música de autores chilenos y latinoamericanos fue también objeto de su trabajo interpretativo y, como docente, generaciones de discípulos a lo largo de América hablan de su seriedad como formadora de pianistas. Ellos han prolongado la existencia de su maestra, más allá de los 55 años de su tránsito terrenal.

Samuel Claro nos dice: "No soy un literato sino un investigador de la música, el género de la biografía me era bastante ajeno" (p.13). Decimos que por fortuna es así y, gracias a esto, las trescientas páginas se hacen nada al recorrerlas. Son los hechos, la riqueza de la personalidad de Rosita, la que ofrece tanto los detalles domésticos como el rigor de la maestra, en la modestia de quien afirmaba: "lo único que sé hacer bien es tocar el piano".

Samuel Claro tuvo el acierto de dejar hablar a los documentos, sin atravesar su opiniones personales sino en casos muy definidos. De este modo, Rosita vive en sus cartas tiernas, ingenuas, llenas de cariño a Chile y a sus amigos, en quienes confía y de quienes recibe apoyo. También sabe ser irónica y severa al juzgar la malicia criolla, la "tramitación" burocrática; pero deja pasar, como inexistente, la frustración de una carrera internacional que abandonó para no herir la decisión materna; o los golpes de fortuna que la llevaron a perder contratos por la negligencia de algún funcionario. Todo eso se borra apenas habla de sus amigos, de su Chile y de sus alumnos. Pero por sobre todo, cuando ya instalada en Pirque habla de sus plantaciones, sus animalitos, sus flores y frutos. La mujer que vivía feliz en su casita de tablas, y que cocinaba en una mediagua para su querido Otto y sus amigos de siempre, era la misma que había reunido a su alrededor a centenares de auditores en Alemania, Francia, Austria y Hungría; en México, Cuba, Colombia y Perú. Aplaudida y vitoreada en todos los idiomas, jamás supo de la vanidad humana. Y ella aparece con elocuencia no en las frases de su biógrafo sino en los documentos que ilustran su paso, en las fotografías, en los juicios y recuerdos de sus discípulos y amigos, que van reconstruyendo la figura que el investigador finalmente entrega completa al sorprendido lector.

Porque, sin separarla de su entorno, cuando Samuel Claro trazó la figura de Rosita Renard, trazó también el perfil del mundo que rodeaba a la artista. La "circunstancia" que llama Ortega, y que el biógrafo acogió como guía de su trabajo, nos ofrece, junto a la pianista, trazos de la historia musical de Chile en la primera mitad de este siglo. La incipiente vida musical, nuestro viejo Conservatorio de San Diego, sus profesores y alumnos; el impacto producido por la Sociedad Bach y el "modernismo"; la entrada de la música al quehacer de la Universidad de Chile, el nacimiento de la Facultad de Bellas

Artes y las querellas que movían el mundillo artístico. Paralelamente el país cambiaba sus antiguas estructuras, ensayaba gobiernos y mudaba presidentes. La presencia de dos guerras mundiales, influyó negativamente en la carrera internacional de Rosita, disminuyó sus triunfos pero nunca se doblegó. En fin, todo ello está presente en este libro hecho sin pretensión literaria, pero con amor y respeto profundos. Este libro biográfico me parece un documento para la historia cultural y artística de Chile, aparte del retrato vivo y presente de la gran pianista chilena, de quien puede escucharse una histórica grabación en casete.

Para quienes hemos vivido gran parte de nuestra vida en el medio musical que se retrata en estas páginas, el relato de Samuel Claro nos trae vivencias a veces emocionantes, ángulos que complementan nuestra experiencia vivida. Cómo no sentir y comprender el hondo respirar de Rosita en el bello paisaje que bordea el río Maipo; la inyección de vida, de conformidad y de creatividad que le brinda el correr del agua entre montañas; la floración en primavera, la blancura brillante del invierno, el maravilloso colorido del otoño. Todo aquello que Rosita hizo con sus manos, en el teclado y mezclada a la naturaleza y la fecundidad de la tierra, sólo ella podría hacerlo, como un fruto no menos maravilloso de la Creación.

Por eso quisiera terminar con lo que Samuel Claro escribió en el Preludio de su libro: "Este libro es el resultado de una combinación curiosa de los designios de Dios, del valor de la amistad y de mi apasionamiento por el caso de una mujer que, como Rosita Renard, entregó su vida, en forma callada, sensible y generosa, al arte, a su esposo y al servicio de su tierra que tanto amó" (p.13).

Y a ello agrego mi agradecimiento por la lectura anticipada de este libro, y por la amistad que provocó esta lectura, nacida de muchos años de encuentro en una misma senda.

Gracias Samuel.

Daniel Quiroga Novoa

Samuel Claro Valdés, Carmen Peña Fuenzalida y María Isabel Quevedo Cifuentes. *Chilena o cueca tradicional. De acuerdo a las enseñanzas de don Fernando González Marabolí*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994, 543 pp.

El libro del profesor Samuel Claro Valdés es producto del feliz encuentro entre la academia y la cultura popular, un encuentro necesario pero escaso en nuestros días. Sólo un vínculo como éste podía producir un libro de esta naturaleza, donde el ex matarife, cultor de cuecas e investigador Fernando González Marabolí logra exponer, bajo la mirada sistemática y crítica de Samuel Claro, su teoría sobre el origen, características y virtudes no sólo de la cueca chilena, sino que de la rica cultura tradicional en la que ella está inmersa.

Este es un libro "a dos voces" en el que se produce un interesante contrapunto entre la voz de la tradición oral y la voz de la tradición escrita. Los textos de ambos hablantes van progresando en forma paralela hasta que se juntan en un diálogo franco y directo. La narración se desenvuelve en forma un tanto circular, introduciendo gradualmente al lector en los secretos de la cueca y de la cultura popular chilena.

La teoría sobre la cueca chilena expuesta en este libro surge de la milenaria sabiduría árabe andaluza, llegada al continente americano durante la conquista, con sus complejas relaciones numéricas y cosmogónicas, y su rica tradición poético musical. Esta tradición se mantuvo en Chile y América en forma subterránea, debido a su vinculación con los sectores mestizos, desplazados durante la colonia y posterior república.

Luego de exponer los factores históricos, demográficos y sociales que están en la base de la llegada y arraigo de la tradición árabe andaluza a suelo americano, Samuel Claro nos presenta las formas poético musicales de esta cultura que influyeron tanto en el movimiento trovadoresco europeo como en la cueca tradicional chilena. Respalda por trabajos de autores árabes y europeos, Samuel Claro expone las características de la nuba, la muwassaha, la jarcha y el zéjel, dejando entrever reveladoras conexiones con la cueca tradicional chilena.

El autor nos informa, sin mayores comentarios, de los estudios previos sobre la cueca realizados en el país, dejando al lector que se forme una opinión sobre ellos luego de la lectura de su libro, el



que se encarga de "precisar, desvirtuar y aclarar estos conceptos que son en su mayoría confusos o inexactos" (p. 45). Samuel Claro amplía el concepto de cueca a "una compleja forma de música, poesía, canto y danza, de raigambre árabe-andaluz que origina diversas especies folklóricas latinoamericanas, especialmente la cueca o chilena" (pp. 41-42). De este modo, transforma a la cueca en una forma paradigmática del cancionero latinoamericano, encontrando manifestaciones de su estructura poético musical en géneros tan diferentes como la cumbia, el vals o el tango.

En el análisis de la estructura poético musical y coreográfica de la cueca, se expone el concepto fundamental de esta reveladora teoría: el compás de 6x8. Éste es un sistema de medida consistente en la aplicación de la tabla del 8 al aumento de las sílabas y de los versos de la cueca al ser cantada o "desarrollada".

La numerología de la cueca da pie a la elaboración de asombrosas relaciones cosmogónicas propuestas por Fernando González a la luz de sus conocimientos y vivencias de la tradición. En esta elucubración adquiere especial importancia el círculo o rueda y su proyección en la pirámide. Al mismo tiempo, se enseñan otras formas de contar, estableciendo unidades como los "sonidos-sílabas" y series numéricas propias de la cueca; y se establecen relaciones entre las cuatro partes o pies de la cueca, los cuatro elementos y los cuatro primeros planetas de nuestro sistema solar.

La dimensión matemática de la cueca queda claramente demostrada en este libro gracias a los ilustrativos ejemplos comparados que nos entrega Samuel Claro. En ellos, se parte de la cueca como objeto poético musical y se llega a la cueca como proceso interpretativo, donde las sucesivas entradas de las voces de los cantores son responsables del desarrollo o transformación que sufre lo que podríamos llamar el "objeto cueca" para convertirse en el "proceso cueca".

En la segunda parte del libro, éste vuelve a empezar, igual como ocurre al final de la copla de la cueca, pero ahora en la voz del informante Fernando González Marabolí. De este modo, con una facilidad asombrosa, se sintetizan miles de años de historia, y se expanden las relaciones matemáticas, geométricas y cosmográficas de la cueca. Al mismo tiempo, Fernando González nos enseña a cantar y a componer cuecas, describiendo las vocalizaciones con las que practica el cantor tradicional, la forma de impostar su voz y las reglas de una correcta interpretación. Expone, así mismo, la estructura básica de la cueca y la forma en que debe ser desarrollada durante el canto.

La narración del informante es constantemente comentada y aclarada por el profesor Claro, estableciendo un vínculo necesario con el lector, ya que de hecho, Fernando González está hablándole a Samuel Claro y sólo éste nos habla a nosotros.

Fernando González, férreo defensor de las raíces profundas de la cultura popular chilena, practica lo que en antropología cognitiva se llama *etnociencia*: el estudio de una cultura por sus propios protagonistas. De este modo, nos revela la cultura popular chilena como poseedora de un sentido y sabiduría milenarios, entregándonos antecedentes inéditos, fidedignos y de primera mano sobre los mecanismos que gobiernan esta cultura oral, e incluyendo una perspectiva histórica remota y reciente de su desarrollo.

Los antecedentes que entrega Fernando González sobre la cultura popular urbana son apasionantes. Ellos incluyen detalladas descripciones de los bajos fondos santiaguinos y porteños donde se cultiva la cueca, con nombres de lugares y cantores famosos del ambiente, y descripciones de personajes populares como el roto, el guaso y el gallo con sus costumbres y habilidades.

La tercera parte del libro corresponde a un Cancionero chileno seguido de un glosario de términos. Este cancionero es de suma importancia para la comprensión, estudio y difusión de la cultura popular chilena. El cancionero, producto de una paciente y esmerada labor de recolección y reconstrucción efectuada por Fernando González a lo largo de su vida, contiene una selección de 1.080 textos de cueca sin desarrollar, que hablan de la propia cueca, de la patria, del amor y de la tradición popular.

Este libro constituye un aporte fundamental, innovador y motivante para el estudio de la música y cultura chilena y se inserta dentro de las últimas corrientes actuales de investigación histórica y musicológica.

*Juan Pablo González*

Carlos Seoane y Andrés Eichmann: *Lírica colonial boliviana*. La Paz: Editorial Quipus, 1993, 167 pp.

El camino iniciado por otros investigadores en el ámbito de la música virreinal es continuado por el musicólogo Carlos Seoane y el estudioso de la literatura Andrés Eichmann en un estudio que considera la parte musical y los textos poéticos del repertorio escogido. Éste se conserva en el Archivo Nacional de la ciudad de Sucre, uno de los más valiosos del continente. Proceden de las colecciones de la Sala Capitular de la Catedral de Sucre y de Julia Elena Fortún, que antiguamente perteneciera a la Biblioteca del Oratorio de San Felipe Neri.

Los autores consideran el aporte indígena y la incidencia del elemento negro como los componentes no europeos fundamentales del arte del siglo XVIII en América. Se refieren a este estilo como "dieciochesco americano" diferenciándolo del barroco de índole europea. Surgido con posterioridad a este último período, presenta una personalidad y vida propia. Las características peculiares del estilo mestizo son analizadas a la luz de tres situaciones:

a) el condicionante indígena, b) el elemento mestizo considerado como "modo americano" y c) el factor religioso.

El análisis del repertorio considera los textos y la música como una unidad en la cual ambos elementos interactúan estrechamente. Por otro lado, las obras son examinadas en un contexto global en el que concurren otras expresiones artísticas, tales como cuadros, esculturas, retablos, monumentos eucarísticos, todos reunidos con la misma finalidad estética. Este enfoque pretende revivir el momento histórico con todos sus detalles, para lo cual incluye también aspectos como la función de los colores y la pertinencia de las luces. Siendo los componentes visuales, escultóricos, pictóricos y la llamada arquitectura efímera, algo fundamental en el realce de la expresividad de los cantos, su descripción junto a la del entorno vital adquiere gran importancia para la captación del significado de la obra poético-musical. Se analizan los contenidos religiosos de los poemas, su temática en relación a los personajes que más aparecen y se concluyen interesantes correlaciones con las artes plásticas. Al análisis estructural de los textos y de la música y su interacción, se suman importantes datos para un acercamiento histórico a la composición musical.

El último capítulo contiene las partituras elaboradas de 9 obras. De éstas, seis son anónimas, dos de Roque Ceruti y una de Durán de la Mota.

Esta interesante publicación proporciona una visión integral de todos aquellos aspectos que fueron parte de aquella época; un mundo formado por estratos sociales diferentes, cuya manera de pensar se reflejó en la poesía, la música y las artes en general. Sin duda este texto es una contribución muy valiosa al mejor conocimiento de la cultura boliviana y americana en general.

Inés Grandela del Río

Mario Milanca Guzmán: *La música en El Cojo Ilustrado 1892-1915*. Caracas: Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela-Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, 1993; 2 vols. vol. I, 428 pp.; vol. II, 505 pp.

El nombre y la labor de Mario Milanca Guzmán no son desconocidos para los lectores de la *Revista Musical Chilena*. En sus páginas hemos tenido la oportunidad de leer tres estudios suyos, sobre dos grandes figuras de la historia de la música venezolana y otra de la música en Cuba: "Ramón de la Plaza, autor de la primera historia musical publicada en Latinoamérica", N° 162, 1984; "Teresa Carreño: cronología y manuscritos", N° 170, 1988; "José White en Venezuela", N° 171, 1990. En otras publicaciones especializadas, como *Latin American Music Review e Inter-American Music Review*, en Estados Unidos; *Ritmo*, en España; y la *Revista Musical de Venezuela*, que Milanca fundara en 1980, junto a quien escribe estas líneas, así como también en el *Boletín de la Academia de la Historia de Venezuela*, han aparecido, a través de casi tres lustros, los estudios de historia musical de nuestro compatriota, radicado en la tierra de Miranda y de Bolívar desde 1978. Poeta, ensayista, estudioso de la literatura, pero principalmente historiador, con dos postgrados en esta disciplina y especialización en el área latinoamericana, Milanca Guzmán ha desarrollado una vastísima labor en el país hermano, poniendo especial énfasis en un campo muchas veces descuidado por los historiadores generales y a veces también por musicólogos: la historia musical.

Uno de sus grandes temas ha sido Teresa Carreño, la genial pianista venezolana, a quien ha dedicado cuatro libros, no menos de cinco extensos ensayos, sin contar diversos ensayos más breves y artículos. Algunos títulos de libros son: *Teresa Carreño: gira caraqueña y evocación (1885-1887)*, 1987; *¿Quién fue Teresa Carreño?*, 1990; *Teresa Carreño: 55 años de pianismo*, 1994. Entre los artículos, recordamos: "Claudio Arrau evoca a Teresa Carreño", *Latin American Music Review*, 1987; "Dislates en la obra Teresa Carreño de Marta Milinowski", *Latin American Music Review*, 1987; "Teresa Carreño: una tesis", *Revista Nacional de Cultura de Venezuela*, 1992.

Reynaldo Hahn, el músico francés nacido en Venezuela, ha merecido varios estudios de Milanca Guzmán. La Academia Nacional de la Historia de Venezuela publicó en 1988 su extenso libro *Reynaldo Hahn, caraqueño*. En la revista *Inter-American Music Review* apareció en 1991 el estudio titulado "Reynaldo Hahn y Teresa Carreño en la revista *El Cojo Ilustrado*".

Uno de los trabajos más intensos y extensos realizados por nuestro compatriota es su investigación de más de una década en torno al parámetro musical en la notable revista venezolana *El Cojo Ilustrado*, que se publicó en Caracas, ininterrumpidamente, en forma quincenal, entre 1892 y 1915. La importancia de esta revista, sus características y su ubicación en el panorama cultural y espiritual de Venezuela y Latinoamérica, son resumidas así por el autor de estos dos importantes volúmenes: "Esta publicación marcó, sin duda, un hito en la hemerografía nacional y permanecerá para siempre como ejemplo de constancia, rigor, buen gusto y sistematicidad. Durante veintidós años y cinco meses fue dando a conocer los diversos aspectos del quehacer cultural, económico, político y social de Venezuela y del mundo. En sus páginas, además de que se reseña el acontecer cotidiano, se encuentra el pensamiento filosófico que permitió a nuestros intelectuales interpretar la realidad social, política, nacional e hispanoamericana. En lo estrictamente literario, encontramos al modernismo en pleno auge. No olvidemos que *El Cojo Ilustrado* publicó colaboraciones del padre de este movimiento estético. También están los testimonios de otros *ismos*, por ejemplo el futurismo de Marinetti, sin olvidar el simbolismo, representado por Mallarmé, el romanticismo tardío, los parnasianos, los decadentistas y nativistas, etc. [...]. En fin, sería largo detallar cada una de las secciones que componían esta admirable publicación [...]. Digamos que su vigencia se debió a que supo integrar a la *inteligencia* del país a los diversos discursos que se estaban profiriendo principalmente en el ámbito europeo, v.gr., el positivismo. El otro mérito de *El Cojo Ilustrado* fue el haber, en cierto modo, unido al mundo latinoamericano, al menos al grupo que manejaba el sector de la 'cultura'. Fue esta vocación latinoamericanista, tantas veces reiterada antes por Francisco de Miranda, la que desbordó su tarea local, para proyectarse como la gran revista de nuestro mundo hispanohablante".

Del variado y vasto mundo atrapado en 16.931 páginas, de formato de 36 por 28 centímetros, con tipografía pequeña, Milanca Guzmán estudió durante más de una década el parámetro musical. Trabajo verdaderamente titánico, como lo calificaron los doctores Robert Stevenson y Francisco Curt Lange. Y al abundamiento material ofrecido por la revista misma, hay que añadir el de la serie de los *Suplementos musicales*, 38 entre 1906 y 1909, que contienen 79 partituras de 62 compositores.

Hasta ahora, algunos cronistas de la música habían aprovechado esporádicamente noticias o datos entregados por esta revista. Martín Perea Romero preparó un *Catálogo general*, serie de índices de autores y materias, de utilidad, sin duda, pero de carácter general, como lo indica su título. Julio Rosales dedicó a la publicación un trabajo hermoso, titulado "Un misionero de la cultura", en el que hace el panegírico del fundador y director de *El Cojo Ilustrado*, José María Herrera Irigoyen, y de los méritos de su empresa. El de Milanca Guzmán es, pues, el primero que estudia detallada y exhaustivamente el elemento musical en la magna colección, a través de 2.646 ítem o asientos. Antes de referirnos a la organización que toma el material en estos dos volúmenes, de 934 páginas en total, recordemos que la *Presentación* nos ofrece noticias interesantes acerca de la metodología empleada. En esta sección hallamos los siguientes rubros: a) marco histórico-social; b) publicaciones culturales hacia 1892; c) aspectos formales; d) morfología del medio; e) géneros periodísticos.

La estructura de la obra misma se ha organizado *ex professo* en forma de diccionario, con el fin de facilitar su consulta. Se articula globalmente en dos grandes secciones: *Autores* y *Materias*. Así, si el lector desea consultar lo que la revista publicó sobre ópera, sólo tendrá que dirigirse a la sección "Materias", letra "O". Ahora bien, si quiere conocer el aporte de los músicos, ya sea como autores de composiciones musicales o bien como cronistas o comentaristas, se buscará en la sección "Autores" la letra inicial del apellido del músico o cronista musical que le interesa. Así, por ejemplo, de Jesús María

Suárez, el lector obtendrá en la letra "S", sección "Autores", todo lo que ese músico publicó en la revista estudiada, tanto a nivel de creación como de comentarios o críticas sobre diversas temporadas líricas, así como también su contribución a la difusión y aprecio de la obra de otros músicos de su época. Internamente, se ha realizado un sistema de mención intertextual. Así, por ejemplo, en la sección "Materias", en el rubro de "Fotografías", se encontrará un ítem donde aparece, v.gr. "Ramón de la Plaza"; pero ese asiento remite a un artículo dedicado a este intelectual y músico por el mencionado músico Jesús María Suárez. Por lo tanto, podrá también el estudioso ir a buscar el ítem correspondiente a la letra "S" de la sección "Autores".

Milanca Guzmán ofrece, por último, un índice general de todos los contenidos, tanto por autores como por materias, lo que permite acceder con plena facilidad a los 2.646 ítem.

El trabajo del autor fue mucho más allá de un mero fichaje de nombres de autores y títulos de materias tratadas, con su ubicación en alguno de los más de medio millar de "números" publicados de *El Cojo Ilustrado*. Así, por ejemplo, en la ficha dedicada al intelectual, historiador y músico Felipe Larrazábal, Milanca Guzmán levanta el "asiento" o ítem, esto es, da el título del artículo "Doctor Felipe Larrazábal"; Luego entre corchetes se da cuenta del género a que pertenece el trozo [artículo]; el número que sigue señala el año de la publicación y la cifra entre paréntesis indica el número del ejemplar consultado. Los números que están después de los dos puntos que van junto al paréntesis señalan la o las páginas. Enseguida se agrega el mes, día y año. Todos estos datos constituyen sólo el denominado *medio*. Por último se deja constancia de la sección y de la fotografía o dibujo, si los hubiere. Hasta aquí sólo tendríamos una ficha hemerográfica técnicamente completa y satisfactoria. Pero a ese trabajo básico, Milanca Guzmán añade el contenido completo, si se trata de textos breves; o un resumen con lo esencial del contenido, más la información adicional, o su síntesis, que publica la misma revista, proporcionando al lector la ficha respectiva para su fácil ubicación. Pero, además, complementa el ítem con noticias adicionales tomadas de obras de la bibliografía básica sobre la historia musical venezolana: los *Ensayos sobre el arte en Venezuela* de Ramón de la Plaza, 1883, y *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas* de José Antonio Calcaño, 1958, y otras. Se comprenderá, pues, a la luz de este ejemplo, por una parte, la utilidad que presta la obra al lector, especializado o profano, y, por otra parte, el titánico esfuerzo desarrollado por nuestro compatriota a través de más de una década.

Pensamos que nuestro autor ha hecho con esta imponente obra un gran aporte a la historiografía musical venezolana y ha coronado, en cierto modo, una colección de libros, estudios, ensayos y artículos, que dejan bien en alto el nombre de Chile, país que le dio su formación y su disciplina intelectual. Y país al que creemos es de plena justicia pueda Mario Milanca volver muy pronto, para entregar también a su patria frutos de su devoción admirable al trabajo historiográfico, muy en especial el ligado al arte musical.

Miguel Castillo Didier

# Bravo!

The RILM Commission Mixte and the staff of the International Center in New York congratulate the 47 national committees, 120 abstractors, and 10672 authors whose work made vol. XXIII the largest volume of *RILM Abstracts* to date.

The last three volumes of *RILM Abstracts* have each set records for the number of publications cited and abstracted. At the same time, production has accelerated dramatically.

XXIV will be the most efficiently produced volume in the history of the publication. For vol. XXV, we are adding six new national committees to our roster— in Europe, South America, and Asia.

*It's time you took a new look at RILM.*